Poiésis

21-22

Corpo Desdobrado

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF
nos 19 – Julho/Dezembro de 2011

Félix González-Torres
Untitled (Perfect Lovers), 1987-1990. 35,6 x 71,2 x 7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, Estados Unidos
(Fonte: http://www.thewadsworth.org/collection)

Poiésis

21-22

ISSN 1517-5677 - versão impressa
ISSN 2177-8566 - versão on-line

Corpo Desdobrado

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Coeditora: Viviane Matesco
Coeditor convidado: Patricio Rodríguez-Plaza
Ano 14 – Julho-Dezembro de 2013

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ | CEP 24.210-510
tel. (55+21) 2629-9672

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Luiz Sérgio de Oliveira

Coeditores
Viviane Matesco
Patricio Rodríguez-Plaza

Conselho Editorial
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira
Viviane Matesco
Tania Rivera

Conselho Consultivo
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)
Ana Cavalcanti (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)
André Parente (UFRJ/ ECO)
Ângela Âncora da Luz (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Carolina Araújo (UFRJ/ IFCS-PPGF)
Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)
Josette Trépanière (UQTR/Canadá)
Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)
Ligia Dabul (UFF/PPGCA)
Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)
Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA)
Maria Luisa Távora (UFRJ/EBA-PPGAV)
Martha D'Angelo (UFF/PPGCA)
Martha de Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)
Nina Tedesco
Pedro Hussak (UFRRJ - UFF/PPGCA)
Sally Yard (University of San Diego, EUA)
Tania Rivera (UFF/PPGCA)
Ued Maluf (UFF/ PPGCA)
Viviane Matesco (UFF/PPGCA)
Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Agradecimentos Especiais
Angela Taddei
Alexei Vergara
Aline Pires Luz
Bernardita Abarca Barboza
Carlos Eduardo Borges
Caroline Alcione de Oliveira Leite
Eliana Kuster
Daniel Gallo
Fábio Oliveira Nunes
Helena Panussis Peña
Isabel Carneiro
Joana Lima
Juliana Bragança
Marcelo Campos
Marcia Kranz
María José Contreras
Martha de Mello Ribeiro
Patricio Rodríguez-Plaza
Regina Melin
Romano
RoseLee Goldberg
Stéphane Dis
Sybil Brintrup
Tania Bruguera
Tania Rivera
Viviane Matesco

Equipe Editorial
Luiz Sérgio de Oliveira
Almir Miranda da Silva
Caroline Alciones
Joana Lima
Juliana Bragança

Produção Editorial
Almir Miranda da Silva

Produção Gráfica
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Designer Gráfico: Joana Lima
Revisão Linguística: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira
Web-designer: Cláudio Miklos

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Versão online: http://www.poiesis.uff.br/

© 2013 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

Sumário

09 **Editorial**

Dossiê: Corpo Desdobrado

Organizadora: Viviane Matesco

13 **Olhar para ser**
Viviane Matesco

25 **[Performances Impressas]**
Regina Melim

31 **Campos Autônomos**
Floriano Romano

37 **Memória e experiência no trabalho do *performer*: o Workcenter de Grotowski e Thomas Richards**
Martha Ribeiro

45 **Corpo narrativo: um lugar que me atravessa**
Marcelo Campos

53 **O Corpo-Horizonte: sobre Miragens de Regina de Paula**
Tania Rivera

Dossiê: Corpo Desdobrado

Organizador: Patricio Rodríguez-Plaza

67 **El cuerpo como posibilidad informativa, reflexiva y creativa**
Patricio Rodríguez-Plaza

71 **La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana**
María José Contreras Lorenzini

87 **Percepción Actoral: formación inicial del actor en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile**
Alexei Vergara Aravena

97 **El cuerpo: fundamento de una poética actoral**
Daniel Gallo Orrego

Página do artista

115 ***Acción Pública Pública***
Sybil Brintrup (com Helena Panussis Peña)

Entrevista

123 **Ser Cubano (entrevista com Tania Bruguera)**
por RoseLee Goldberg
Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Artigos

137 **O grande carrossel urbano de Jacques Tati: a transição para uma modernidade urbana construída através dos filmes *Mon Oncle* e *Playtime***
Eliana Kuster

151 **Colocar uma pedra nesse assunto**
Carlos Eduardo Dias Borges

164 **Provocações de agentes tecnológicos como artistas**
Fábio Oliveira Nunes

177 **O Minimalismo e a experiência psicodélica**
Aline Pires Luz

189 **Partitura como anteparo**
Isabel Carneiro

Página do artista

205 ***(Sinta-se em casa)***
Stéphane Dis

213 **Cadernos de Pesquisa**

Sisuama Nzonkanu
Ivana Denise Grehs
Camila do Amaral Gomes Lopes
Luciana Cao Ponso
Marcos Vinicius Bonisson Machado
Agatha Silvia Nogueira e Oliveira
André Gracindo Gomes
Luciara Franco Vidal Mota
Eduardo Rangel Monteiro
Janis Pérez Clémen
Alexandre Almeida Juruena de Mattos
Carlos Gomes de Lima Junior
Eliane Carvalho Zacharias

229 **Normas para submissão**

editorial

Editorial

A edição especial da *Poiésis*, número 21-22, celebra a aproximação acadêmica entre o Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e a Facultad de Artes da Pontificia Universidad Católica de Chile, em especial com o *Postgrado en Artes* instalado no magnífico campus Oriente da Universidad Católica, na cidade de Santiago, que conta com *Magíster en Artes*, criado em 2007, e o recém-criado *Doctorado en Artes*, coordenados respectivamente pelos professores Andrea Ubal e Rodrigo Cádiz.

Para além das especificidades que os distinguem e os singularizam, os dois programas de pós-graduação em artes da Universidade Federal Fluminense e da Pontificia Universidad Católica de Chile apresentam fortes pontos de convergência e de interesse comum que afiançam a aproximação acadêmica e institucional em curso. Esta edição especial da *Poiésis*, contando com a colaboração dos editores da revista chilena *Cátedra das Artes*, publicação da Facultad de Artes da Universidad Católica, é testemunho das ricas possibilidades de intercâmbio e de desenvolvimento mútuo que se avizinham.

Como parte da celebração desse encontro, a *Poiésis* 21-22 apresenta um dossiê em duas partes – *Corpo Desdobrado* – organizado pelos professores Viviane Matesco (UFF) e Patricio Rodríguez-Plaza (UC). A parte brasileira reúne reflexões de Regina Merlim, Romano, Martha Ribeiro, Marcelo Campos e Tania Rivera, além da contribuição da própria organizadora, Viviane Matesco, enquanto a segunda parte do dossiê traz as colaborações de María José Contreras, Alexei Vergara Aravena, Daniel Gallo Orrego e a mediação crítica de Patricio Rodríguez-Plaza. Neste ponto, nossos agradecimentos pelo interesse e apoio fundamental da professora Bernardita Abarca Barboza, coordenadora editorial da revista *Cátedra das Artes*.

Em seu conjunto, o dossiê *Corpo Desdobrado* apresenta dez textos que investigam e questionam diversos aspectos da presença do corpo no cenário contemporâneo das artes a partir de perspectivas singulares e mesmo díspares, formando um escopo ampliado, diversificado e polissêmico de interesse para estudiosos e aficionados.

A *Página do Artista* desta edição especial também participa dessa aproximação e se desdobra ela mesma em duas, trazendo as contribuições da artista chilena Sybil Brintrup (com intervenção virtual de Helena Panussis) e da artista brasileira, mestranda do PPGCA-UFF, Stéphane Dis.

De maneira a adensar ainda mais as reflexões em torno das relações entre corpo, arte e política, apresentamos a tradução de entrevista conduzida por RoseLee Goldberg, curadora e historiadora norte-americana, com a artista cubana Tania Bruguera, na qual a artista discorre sobre os caminhos e os impasses no enfrentamento de questões de identidade e de percepção da alteridade de uma artista que é, ao mesmo tempo, cubana e internacional.

A *Poiésis* 21-22 conta também com as contribuições dos artigos de Aline Pires Luz, Carlos Eduardo Borges, Eliana Kuster, Fábio Oliveira Nunes e Isabel Carneiro, que colaboraram para ampliar o conjunto de temas e de questões desta publicação, além da inauguração de uma nova seção – *Cadernos de Pesquisa* – com os resumos das dissertações de mestrado concluídas no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF no ano de 2013.

Por fim, o registro de nossos agradecimentos a todos que colaboraram para a realização do número 21-22 da *Poiésis,* publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Os Editores

dossiê corpo desdobrado (org.: viviane matesco)

Olhar para ser

Viviane Matesco *

RESUMO: O texto tem como ponto de partida a análise de *Ver para olhar*, instalação da artista Cristina Salgado exposta no Centro Cultural Paço Imperial em 2012. O exame das relações entre olhar, corpo e imagem a partir do trabalho de Salgado e de conceitos de Georges Didi-Huberman permite questionar dicotomias do pensamento ocidental e compreender como a arte contemporânea as ultrapassa. O artigo investiga também esses termos no "perspectivismo ameríndio" com intuito de estudá-los mediante outra lógica e, desse modo, distinguir sua singularidade em nossa sociedade.

Palavras-chave: Cristina Salgado, corpo, imagem, arte contemporânea

ABSTRACT: This text begins by the analysis of *Ver para Olhar* (*Seeing is Gazing*), Cristina Salgado's installation exhibited at Paço Imperial Cultural Center in 2012. The exam of relations among gaze, body and image from Salgado's work and concepts of Georges Didi-Huberman allows us to question dichotomies of Occidental thought and to understand how

*Viviane Matesco é doutora em artes visuais pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Atua como pesquisadora, professora, curadora e crítica. Sua principal área de pesquisa se relaciona à questão do corpo na arte, tema de sua tese e de diversos trabalhos como a exposição *Sobre o corpo na arte contemporânea brasileira* (Itáu Cultural/SP) e o livro *Corpo, imagem e representação* (Zahar, 2009). É líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Corpo e Arte Contemporânea.

contemporary art goes beyond them. The article also investigates these terms from an "Amerindian perspectivism" point of view with the purpose of studying them with another logic, and this way distinguishes their singularity in our society.

Keywords: Cristina Salgado, body, image, contemporary art

Cristina Salgado
Ver para Olhar (detalhe), 2012.
instalação - 25 m^2
Foto: Wilton Montenegro

Instalação de aproximadamente 25 metros, disposta em ambiência de penumbra esfumaçada, permeada por feixe de luz, *Ver para olhar* proporciona atmosfera enigmática cujo sentido é desvendado mediante a experiência de percurso espacialmente orientado. Composto de três segmentos, o trabalho apresenta duas extremidades com funções distintas: uma no início, que projeta, e outra no final, que recebe, mesmo que esses termos sejam invertidos ou posteriormente suspensos. De um lado, uma poltrona recoberta com drapeado em tom róseo ladeia um projetor que produz um canhão de luz; no outro extremo, uma poltrona distinta e totalmente neutra acolhe a projeção. Entre as duas, uma série de 30 caixas de madeira pousadas em mobiliário diversificado, como cadeiras, poltronas e bancos é atravessada por uma barra de ferro e, paralelamente, perpassada pelo forte feixe de luz proveniente do projetor. As caixas em diferentes dimensões exibem neutralidade conferida pela uniformidade da madeira. Côncavas, elas revelam ambiguidade proveniente do contraste entre os formatos geométricos e da qualificação advinda da relação com as cadeiras: como se estivessem sentadas. Embora variado e carregando a memória de usado, o mobiliário não manifesta nenhum outro significado alheio à sua função: acolher corpos. A relação entre as caixas e o feixe de luz institui uma potência, significa tanto projeção que penetra esses diversos corpos quanto fonte que captura e significa esse atravessamento.

Cristina Salgado
Ver para Olhar (detalhe), 2012.
instalação - 25 m^2
Foto: Wilton Montenegro

A poltrona neutra posicionada no lado oposto do percurso atua como anteparo para a barra de ferro e para o feixe de luz agora revelado em imagem. Diminuta, porém potente, ela focaliza uma mulher de mãos dadas com uma menina, a sugerir, tanto pela diferença de tamanho quanto pelo gesto, a relação simbólica entre mãe e filha, analogia central para a rede de significados engendrada pelo trabalho. A proximidade entre o final da barra de ferro em ponta e a área da imagem atribui direcionamento espacial ao feixe de luz e funciona como se o projetor a olhasse em retrospecto, buscando atualizá-la. Essa afinidade torna-se literal pelo fato de o próprio aparato técnico portar uma lâmina com a reprodução fotográfica que é lançada no extremo oposto.[1] O atravessamento sugere mobilidade proveniente da extensão espaço-temporal entre projeção e imagem: trata-se não de uma cronologia, mas de cena que se reatualiza. Também a perfuração da barra de ferro confere caráter intenso ao cruzamento, qualificado simultaneamente como potência e resistência. A imagem é aberta por meio desse atravessamento, operação que entrelaça e, ao mesmo tempo, dissolve passado, presente e futuro pela ativação de uma latência. A percepção do trabalho implica, portanto, olhar ambivalente que borra as fronteiras entre real, fictício e imaginário e, por isso, põe em colapso noções tradicionais de princípio e fim, bem como de espaço interno e externo.

Cristina Salgado
Ver para Olhar (detalhe), 2012.
instalação - 25 m²
Foto: Wilton Montenegro

Ver para olhar, segundo a artista, "é proposto como um dispositivo que coloca o olhar, ele próprio como objeto a ser contemplado em suas múltiplas dinâmicas: o olhar potencializado e simultaneamente o olhar mediado, na exposição de sua construção íntima a partir do desejo". (SALGADO, 2013, p. 1376) Máquina do olhar, a instalação relaciona o olho à função de orifício pelo qual o mundo nos penetra e nos constitui. Olhar atravessado pelo outro, esse outro com quem o embate dá o próprio sentido de vida, movimento que se atualiza constantemente, fantasma que atua em passagem, imagem que nos constitui. *Ver para olhar* funda-se como aparelho simbólico cujo funcionamento revela laço indissociável entre imagem e corpo. Referência importante para Cristina Salgado, a psicanálise inverte a compreensão comum do corpo ao desnudar os fantasmas que visitam nossos desejos inconscientes. Sendo inconsciente, essa experiência primitiva fantasmática só pode ser apreendida indiretamente por refrações ou disfarces que forjam nossa linguagem. O corpo deve ser interpretado nessa mesma linguagem que ele designa; não é nada além dessa linguagem.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman (1998) explicita como o olhar é perpassado por um corpo "fantasmado". Toma o exemplo do famoso jogo infantil do Fort-Da interpretado por Freud em *Além do princípio do prazer* para desenvolver o modo como a ausência materna, que racha a criança e que a olha, é a via pela qual ela irá fazer uma imagem, como uma ferida visual.[2] É através do jogo de ocultamento que a criança nasce para a linguagem e, dessa maneira, o jogo do *Fort-Da* inventava um lugar para a ausência, permitindo que ela ocorresse. A partir desse exemplo, Didi-Huberman anuncia sua proposta: "quando o que vemos é suportado por uma obra de perda e quando disto alguma coisa resta". Aqui não se trata de visibilidade evidente, uma vez que a vocação ideal de toda superfície que nos olha é abrir uma cisão do que nos olha no que vemos. Didi-Huberman defende que as imagens da arte sabem "compacificar" esse jogo da criança ao impor sua visualidade como abertura: é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.

É interessante observar como essa cisão permeia a instalação de Cristina Salgado mediante a interconexão entre os termos corpo, espacialidade, imagem e olhar. São esses os elementos que Lacan (1998) examina no ensaio *O estádio do espelho*,[3] estrutura primordial de dilaceramento do sujeito quando vê a imagem de outro apreendido na totalidade de sua *Gestalt*. A relação entre espaço, imagem e corpo, operação pela qual o sujeito que olha se define como um "sendo-visto", é justamente o eixo da constituição do sujeito. Sem ser nosso objetivo

aqui o aprofundamento da complexa questão, queremos realçar a ideia de que o "eu é um Outro" como elemento distintivo da constituição da subjetividade. *Ver para olhar* subverte concepções tradicionais de espaço interno e externo; na realidade, as coloca em suspenso, o que nos propicia refletir sobre essa dicotomia. A instalação significa olhar corpóreo, não é desencarnada; ao contrário, é constituída pelo questionamento do pressuposto tradicional do dentro e do fora para pensar o corpo humano.

Cristina Salgado
Ver para Olhar (detalhe), 2012.
instalação - 25 m^2
Foto: Wilton Montenegro

Dois elementos da instalação impõem corporeidade, mas o fazem por lógica oposta: as caixas sentadas perpassadas por luz e a poltrona recoberta com drapeado. Ambas pressupõem a imagem do corpo humano. A artista, no entanto, estabelece relação dúbia entre imagem e materialidade, ambiguidade implicada aí como processo significante. Há contágio entre o procedimento escultórico, o material e a imagem. A sequência de caixas pousadas no mobiliário sugere a imagem de corpos sentados e, consequentemente, uma analogia antropomórfica — o fato de serem côncavas e abrigarem a luz empresta corpo ao processo construtivo. Já na poltrona drapeada, a imagem atua em duplicidade: do corpo que senta e de seu invólucro, a pele encarnada. Dessa maneira, além de estar de pé como um corpo e de ser seu receptáculo, ela incorpora a imagem de pele, a cobertura do corpo. Podemos identificar aí três termos: o material em tecido drapeado, o processo escultórico de costurar e a semelhança — a imagem de pele. Na conexão que a artista institui entre os três, um qualifica o outro; a maleabilidade do tecido tanto evoca o processo de costura e sua correlata gestualidade como a consistência da pele. A matéria é tratada como substância condutora de sentido e o processo de construção da escultura não se desvincula da imagem, o que inviabiliza qualquer antinomia. Processo construtivo e imagem situam-se como campos complementares qualificados no trânsito do material e desafiam, portanto, dualidades clássicas como matéria/espírito, corpo/mente. A poltrona recoberta com o drapeado róseo invoca a pele como limite, mas também clama por carne, expressão convulsionada, contingência pela qual toco o mundo e este me toca, borda entre o que sente e o que é sentido. (SERRES, 2001, p. 16) Contingência quer dizer tangência comum: nela, mundo e corpo se cortam, acariciam-se. A pele como fluxo entre interior e exterior é tanto objeto quanto sujeito, alma e mundo, lugar de diálogo fundamental com as coisas e com os outros. Como pontua poeticamente Michel Serres, "a pele significa o eu, porque a alma mora no ponto onde o eu se decide". Esse ser convulso é dimensão sensível que corporifica o processo escultórico e impõe o Encarnado[4] como questão; fundamento que possibilita a própria constituição do pensamento a respeito de corpo e imagem na Europa. Isso significa que, além da dimensão corpórea, é pela mediação entre imagem e matéria que concebemos esse Ser.

Também é pelo jogo fundado na ambivalência entre dentro e fora que concebemos esse Ser que olha e é olhado: ele é fonte da luz que perpassa as caixas que, tal como carcaças, assinalam uma interioridade. Seres côncavos, as caixas parecem ganhar vida pelo facho de

luz: *Anima* que movimenta e distingue a ambiguidade constituinte do Corpo. No Ocidente, o humano é definido por uma interioridade, seja alma, racionalidade mental, faculdade linguageira ou ainda moral, e não pela natureza de seu corpo: é a dimensão subjetiva que forma o nó da humanidade. (WINISK, 2012) Pela lógica dual, no Ocidente o "eu é um Outro" que não coincide consigo mesmo; corpo e alma, corpo e espírito, corpo e mente, o ponto em comum é pensar o corpo a partir de um modelo, "um Outro" que assinala sua incompletude. Isso porque o corpo é representado sempre em função de um ideal do qual ele tira ao mesmo tempo sua forma e seu ideal (ver nota 4).

Guerreiro incorporando Jaguar - População Yanomani
Foto: Napoleon Chagnon (1970)
Fonte: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards. In Qu'est-ce qu'un corps? Paris: Musée du Quai Branly/Flamarion, 2006, p.176.

Para compreender como a instalação *Ver para olhar* coloca em suspenso o funcionamento da máquina corpo-imagem ocidental, podemos imaginar outra lógica, que não tenha a incompletude como fundamento: um corpo que se baste, como aquele distinguido pela lógica do perspectivismo indígena. Em estudo sobre os índios da Amazônia, Eduardo Viveiros de Castro (2006) analisa como o corpo humano recebe sua forma pelo olhar do outro, ou seja, depende da perspectiva de uma testemunha. Esse corpo atribui uma posição de sujeito a um grande número de seres não humanos, quer se trate de espírito, animais ou plantas. Em vez de uma pura imagem-representação, como no Ocidente cristão, o corpo amazônico é uma pura relação-perspectiva. Ele não é representação de nada e sua imagem é apenas o olhar daquele que está diante dele; se sou suscetível de ser comido por outrem, este se manifesta com corpo de jaguar ou de águia; se, ao contrário, é uma presa para mim, eu o vejo como um tatu e tenho sobre ele o ponto de vista de um jaguar. Para o perspectivismo indígena, tudo tem alma e todo ser vivo é um humano que olha de certo lugar e, nesse sentido, todo olhar é humano sobre as várias espécies. Opondo-se à lógica da humanidade ocidental definida pela interioridade, poderíamos falar então que o "Outro é um eu, sem o qual eu não sou", pois, para os índios, não é a dimensão subjetiva que forma o nó da humanidade**.** A subjetividade não tem relação com um espaço privado, opaco ao outro, anterior a toda maneira social que nós associamos ao espírito.[5] A humanidade é assim um modo de percepção acessível a todos os tipos de seres e não uma espécie; por isso os índios antropomorfizam entidades não humanas, figuram-nas. Se há apenas uma maneira de ser pessoa, existe uma multiplicidade de corpos: dos mosquitos, do jaguar, das araras, ou seja, dos seres encarnados pelas diferentes espécies. Ser uma pessoa é possuir diferentes formas de interação com o outro e ter também um corpo que vai junto. A diferenciação física entre sujeitos virtuais é a grande questão, pois, para os índios, o corpo como a alma são imagens, um tão material quanto o outro. Aqui a relação prevalece sobre a representação. Por isso não fabricam representações do corpo, mas corpos mediante ornamentação e máscaras.

O perspectivismo indígena nos ajuda a compreender o corpo humano a partir de fundamento distinto do ocidental e a dimensionar a torção operada em *Ver para olhar*. Aqui como lá se trata de um corpo, flutuante e relativo. Também os objetos parecem adquirir alma a partir de um direcionamento espacial como se o olhar emprestasse alma e incorporasse seres inanimados, tornando-os humanos. Invertendo a dualidade entre sujeito e objeto, estes deixam de

ser elementos constituídos para incorporar qualidades de sujeito, figurando por deslocamento o nexo do "eu é um Outro". (WINISK, 2012) É o que encarna a poltrona recoberta constituída pelo olhar do outro. Em vez de uma pura imagem-representação, o trabalho de Salgado introduz uma relação-perspectiva que desarranja a lógica ocidental. Entretanto, é apenas por intermédio do laço indissociável entre imagem e corpo que conseguimos entrar no trabalho. Mais do que subverter o pensamento do Ocidente, ocorre uma suspensão nos mostrando, em câmera lenta, a mediação dual que o permeia.

Ver para olhar é uma correlação que a artista estabelece entre o processo escultórico, a imagem, o material e o jogo de palavras, olhar no lugar de crer, como explicita:

> *Ver para olhar*, como título, faz um jogo com a expressão "ver para crer", em que *olhar* entra no lugar de *crer*. Essa analogia coloca *olhar* entre o substantivo e o verbo e o conecta com o verbo *crer*, relacionando-o a uma esfera mais obscura, menos explicável, ao absurdo: Tertuliano e seu "creio porque absurdo". Isso tudo, porque desejo conectar, dessa forma, absurda, meu trabalho ao sagrado. Estou construindo uma imagem encarnada. (SALGADO, 2013, p. 1374-1377)[6]

A poltrona encarna e dá sentido à instalação, pois ao mesmo tempo em que confere vida ela é tomada: define sua existência a partir da incorporação da imagem. Como no perspectivismo indígena, tanto corpo quanto alma é material; a imagem, tal como uma alma, ganha vida, como se figurasse esse olhar que a constitui.

Notas

1 O projetor porta um *gobo* de cristal – lâmina de 1cm de diâmetro em que foi impressa a imagem da mulher e da menina retirada de uma foto antiga. A reprodução foi encaixada no interior do refletor elipsoidal para ser lançada a 30 m de distância. Trabalhada por um jogo de lentes, essa imagem viajará atravessando os furos nos 25 anteparos, de modo que, ao final da jornada, baterá no encosto da poltrona de veludo rosado, aí ampliada para uns 30 cm de diâmetro. Descrição de Cristina Salgado, 2013.

2 Freud descreve um menino que agarrava e atirava um carretel para longe e enquanto o fazia emitia um longo e arrastado "o-o-o--ó" acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mão interpretava a palavra alemã *fort*, que significa ir embora. Ele depois puxava o carretel de volta e saudava com a expressão *da* (ali), momento de maior prazer. Freud interpretou por meio dos sons o jogo constituído da alternância entre desaparecimento e aparecimento, ausência e presença em relação à desaparição do corpo da mãe. Dessa maneira, a criança deixava uma situação passiva e tornava-se ativa nessa ausência imposta pela mãe; ao jogar longe o objeto, de maneira que fosse embora, poderia satisfazer um impulso de vingar-se da mãe por dela afastar-se. Neste sentido, o

carretel exposto a seu olhar é um "objeto agido". Obra da ausência, da perda – no coração desse objeto que a criança vê aparecer e desaparecer, pois toda sua eficácia pulsional prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança. Sigo análise de Didi-Huberman (1998, p. 80-87).

3 O "eu" é constituído como um outro imaginário que lhe aparece em espelho, como uma imagem do corpo dos fantasmas que a dominam, como um autômato. É essa relação dual com a imagem do semelhante que estrutura o sujeito como uma projeção. O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno se precipita da insuficiência para a antecipação e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem de uma imagem despedaçada do corpo para a armadura assumida de uma identidade alienante que marcará a estrutura de todo seu desenvolvimento mental. O nó da questão gira em torno da possibilidade de a criança antecipar no plano mental a conquista da unidade funcional de seu próprio corpo ainda inacabado no plano da motricidade. Há uma primeira captação da imagem que lhe oferece o espetáculo de forma total antes mesmo de ela ter a possibilidade de viver sua própria unidade corpórea. Essa captação se acentua quando ela reconhece nessa forma sua própria imagem. Identificando-se primordialmente à forma visual de seu próprio corpo, assumindo sua imagem, a criança nela se joga como um "Eu ideal" que será o tronco de todas as identificações secundárias. "Eu ideal" porque a forma especular do corpo na qual ela se reconhece situa a instância do eu, antes de toda determinação social, numa linha de ficção que estará sempre além do vir a ser do sujeito. Ver Lacan (1998, p. 96-103) e Bernard (1995, p. 91).

4 O pensamento sobre a Encarnação é elemento constituinte do pensamento sobre corpo e imagem no Ocidente. Ao encarnar, Deus se oferece aos humanos sob uma forma que participa ao mesmo tempo da transcendência espiritual e do corpo humano. Foi pelo modo como a doutrina cristã interpretou a interdição judaica de representação de Deus que a concepção de corpo se pôde constituir em categoria. O criacionismo monoteísta impõe uma relação assimétrica de semelhança entre o homem e Deus. A semelhança cristã se exprime hierarquicamente, pois fixa uma cópia que se assemelha a seu modelo e cujo inverso nunca deve ser dito, pois desclassificaria a relação de semelhança. O nó filosófico da questão da semelhança e da figura humana consiste na evidência que reveste uma característica de interdição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos normalmente que elas não se tocam, que elas permanecem num distanciamento material mais ou menos afirmado, ou seja, a matéria não deve tocar a forma. A possibilidade dessa relação é introduzida pela doutrina da Encarnação, pois permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, uma circulação possa existir entre Ele e o homem. Graças à imitação de Cristo o homem aproxima-se de Deus, o que significa uma mediação entre o corpo humano e seu modelo. Em função desses elementos o pensamento do corpo é inseparável do pensamento da imagem na Europa; o corpo humano é então pensado em relação a um modelo que é sua fonte e seu ideal, como se fosse uma imagem ou traço. A quase ausência do nu no Extremo-Oriente demonstra o quanto é estranho para essas sociedades nosso conceito de um Deus criador. Da mesma maneira, a pintura no Oriente não é pensada como representação (no sentido de imitação, de reprodução). A esse respeito ver Schaeffer (2008) e Matesco (2009).

5 A subjetividade é uma questão coletiva e a pessoa representa um pedaço da sociedade antes de ter caráter individual. Assim, mais do que ser o princípio justificando uma posição do sujeito, a corporeidade humana e a subjetividade ou a vida interior resultam da qualidade de membro de um coletivo. A subjetividade é dada pela comunicação, mas também pela arte de ornar o corpo; um sujeito amazônico ou um humano é um ser que tem as propriedades corporais, as disposições e as atitudes necessárias para desenvolver as relações com seus congêneres. Sua interioridade é constituída do conjunto de coisas que nomeamos cultura (a nossos olhos, do domínio público) partilhada por todos. A metafísica dos índios apresenta uma configuração diversa de nossa concepção de mundo: a identidade entre humanos e não humanos não se relaciona à natureza, como em nosso caso (que aceitamos ter em comum com os animais uma parte natural de bestialidade); ela repousa sobre a partilha da mesma cultura. Sigo Viveiros de Castro (2006, p. 153).

6 A artista refere-se a Tertuliano, teólogo do século III cujos textos introduzem a problemática da encarnação como resposta cristã à alternativa que tradicionalmente opunha imagem pagã à recusa bíblica das imagens. Tertuliano tinha como projeto arrancar eficácia imaginária da encarnação fora da eficácia imaginária da imitação. Imitar Jesus Cristo designaria um limite. Aqui o corpo do Cristo nasce da encarnação do Verbo, puro espírito revelando a carne. O visual se constitui segundo a miraculosa conversão de uma palavra em carne. Esse limite designa também a tentativa de exceder a imagem pela imagem encarnada. A própria crença é completamente implicada por esse nó. Enquanto a imitação visava à semelhança que se dava no espelho como questão visual, a encarnação propõe processo e o primado da matéria a partir da noção de traços ou vestígios de Cristo. Por isso os mitos da origem da imagem cristã implicam a luz, o sangue e o contato, enquanto os mitos plinianos ou ovidianos – tal como Narciso – implicam mais a sombra, o reflexo, a distância insuperável. A esse respeito ver Didi-Huberman (2007, p. 97-152).

Referências

BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris: Editions du Seuil, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien. In *L'Image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SALGADO, Cristina. Olhando para ver para Olhar. (comunicação) Anais do 22º Encontro Nacional da Anpap. Belém: UFPA, 2013, p. 1374-1377.

SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), 2008.

SERRES Michel. *Os cinco sentidos, filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards. In *Qu'est-ce qu'un corps*? Paris: Musée du Quai Branly/Flamarion, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O Globo*, Rio de Janeiro, junho de 2012.

[Performances Impressas]

*Regina Melim**

RESUMO: Performances Impressas são publicações e performances ao mesmo tempo. São modos, formatos ou dispositivos de tornar o transitório e único em permanente e possível de ser repetido indefinidamente. Isso nos permite vislumbrar uma noção mais ampliada para a performance, restrita não apenas às apresentações ao vivo, mas prolongado-se na performatividade presente em suas documentações. Assumido por esse viés, é possível considerar a performance nas artes visuais como um procedimento cuja vida continua através da publicação.

Palavras-chave: performances, publicações, performatividade, documentações

ABSTRACT: Printed Performances are performances and publications simultaneously. They are ways, formats or devices to make the transition into permanent and unique, and they can be repeated indefinitely. This allows us to envision a broader concept for performance, not only restricted to live performance, but extended in the performativity of its documentation. With this in mind, it is possible to consider performance in the visual arts as a procedure which stays alive by publication.

Keywords: performances, publications, performativity, documentation

*Regina Melim é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV/UDESC, Florianópolis, SC. Desde 2006 coordena a par(ent)esis, uma plataforma independente para produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações. É autora do livro *Performance nas Artes Visuais*, Ed. Zahar, 2008.

Em 1931, meses depois de entrar em sentido contrário em uma procissão de Corpus Christi e ser quase linchado pela multidão fervorosa, Flávio de Carvalho relata essa experiência em um livro conhecido como *Experiência nº 2*.

•

Em 1963 George Brecht publica *Water Yam* no formato de uma caixa contendo pequenos cartões impressos com instruções para a realização de ready mades temporários.

•

Em 1964 Yoko Ono publica pela primeira vez *Grapefruit* com cento e cinquenta instruções de trabalhos, divididos em cinco sessões: música, pintura, evento, poesia e objeto. Em 2000, uma nova edição é publicada acrescida de oitenta instruções e duas outras sessões: filme e dança.

•

Entre 1969 e 1973, uma série de projetos de performances de Vito Acconci são continuamente registrados como anotações, esquemas e/ou fotografias. Muitas nunca foram realizadas, outras tantas o foram, no espaço privado de seu ateliê ou no espaço público das ruas de Nova York. Em 2006, tudo é publicado sob o título de *Diary of Body*.

•

Em 1969, Cildo Meireles inicia os *fonomenos* que, muito próximo das obras-partituras dos artistas Fluxus, são instruções de trabalhos/ações que podem ser feitas por qualquer um, a qualquer hora e em qualquer lugar.

•

Durante 4 dias e 4 noites do ano de 1970, Artur Barrio perambulou pelas ruas do Rio de Janeiro. Como registro, apenas um *caderno-livro* com páginas em branco.

•

Em 1970, Bas Jan Ader envia para amigos um postal da ação *I'm too sad to tell you.*

•

Em 1973, a dupla Bruscky & Santiago envia como obra para o 30º Salão Paranaense de Arte um telegrama contendo três instruções sob o título *Salão Limpo é Salão Desenvolvido*.

•

Em 1974, em Dusseldorf, na exposição *Yellow Body* na Galeria Konrad Fischer, Bruce Nauman apresenta pela primeira vez *Body Pressure*. Tratava-se de uma pilha de papéis rosa com instruções impressas e que ficavam à disposição para o público levar e realizar.

•

Em 1975, são publicadas nas páginas do encarte "Espalhafato" da *Revista Panorama*, editada em Curitiba, cinco instruções de performance de Rettamozo, livremente inspiradas nas instruções de *Grapefruit*, de Yoko Ono.

•

Em 1975, é publicado *Rates of Exchange*, de Allan Kaprow, com instruções e fotos de ações realizadas em sua própria casa.

•

Em 1976, Martha Rosler produziu uma série de postais compostos por fragmentos de três de seus romances, *A Budding Gourmet*, *McTowers Maid* e *Tijuana Maid*. Em 1978, são publicados sob o título *Service: a Trilogy on Colonization*.

•

Em 1978, Hudinilson Jr. iniciou as *Xerox Actions* fotocopiando partes de seu corpo.

•

Entre 2 de agosto e 4 de setembro de 1983, Sophie Calle publicou no jornal diário francês *Libération* uma série de vinte e oito artigos provenientes de entrevistas com pessoas listadas em uma agenda telefônica encontrada na rua. Através desses depoimentos a artista buscava construir o perfil do dono da agenda.

•

Em 1998, é publicado por Ricardo Basbaum *Novas Bases para a Personalidade – Conto*, como parte integrante da obra *G. x eu*, apresentada no Espaço P., no Rio de Janeiro.

•

Em 1999, uma compilação de desenhos de Erwin Wurm sobre suas investigações das fronteiras existentes entre escultura, performance e interação do público é publicada sob a denominação de *One Minute Sculpture*.

•

Em 2000, Jonathan Monk edita dez mil cópias de um convite para um encontro em Paris, na Torre Eiffel, ao meio dia do dia 13 de outubro de 2008. *Meeting # 13*, como é chamada essa publicação, integra a série de trabalhos denominados de "encontros marcados".

•

Também em 2000, a companhia metropolitana de transportes de Nova York imprime cartazes que são colocados nas estações de metrô. Tratava-se de uma campanha que oficializava a ação *Safety Pills*, empreendida por Minerva Cuevas, que distribuía pílulas de cafeína aos passageiros do metrô de Nova York para não serem roubados enquanto dormiam.

•

Em 2001, durante três dias no Kunst-Werke em Berlim, onze artistas de diferentes nacionalidades reapresentaram performances a partir de registros, fotografias, depoimentos ou outros documentos. Nesse mesmo ano, foi publicado em *A Little Bit of History Repeated* as correspondências entre os artistas e Jens Hoffmann, curador do projeto. Nenhuma imagem acompanha a publicação, no seu lugar apenas uma sequência de páginas brancas.

•

Entre 2004 e 2013, Raquel Stolf trocou anonimamente sabonetes (de sua coleção secreta) em banheiros de quarto de hotel. No final de 2013, parte dos registros dessas ações foram publicadas no livro *Troca de Sabonetes*.

•

Em 2005, na exposição *Verbo*, durante uma semana, Fabio Morais enviou por e-mail, diariamente, o texto de uma ação d'*O Performer*, que era impresso e colado na parede, sobreposto ao texto do dia anterior, como um lambe-lambe. Em 2007, doze performances d'*O Performer*

são apresentadas impressas na parede no Paço das Artes, em São Paulo. Em 2009, o artista edita um livro-objeto com vinte e uma performances d'*O Performer*.

•

Em 2006, são publicadas instruções de performances enviadas por trinta e seis artistas para a exposição que aconteceu somente no espaço de uma publicação e que se chamou *PF.*

•

Em 2008, é publicado *I got up* de On Kawara que consiste em doze volumes, em um total de 4.160 páginas, resultado de uma ação que teve início em 10 de maio de 1968 até 17 de setembro de 1969. Em todos os dias desse período, o artista enviou dois postais que mostravam onde ele estava. No verso ele datilografava "levantei-me às" seguido da hora em que havia se levantado naquele dia.

•

Em 2009, é publicado *Steal this book*, livro que reúne as correspondências trocadas entre a artista Dora Garcia e todas as pessoas que realizaram, no período de 2006 e 2008, onze de suas performances.

•

Em 2009, Adriana Barreto e Laercio Redondo publicam *Paraísos Instáveis*. Tratava-se de uma pilha de papéis que ficavam à disposição para o público levar, com as imagens da ação realizada por ambos, a partir da instrução *Paraíso Aqui*, de 2006, para a publicação *PF*.

•

No período de 8 de dezembro de 2010 a 7 de dezembro de 2011, Felipe Bittencourt desenha e posta diariamente no Flickr uma instrução de performance. Em *A última performance*, título da última instrução, o artista escreve: "O performer deve lançar um livro com todas suas ações, estar presente no lançamento e, finalmente, ganhar vida e sair do papel". Em 2012, o livro é publicado.

•

Entre 22 e 30 de janeiro de 2013, foi realizado no Espaço Ivorypress, em Madri, a performance *El trabajo es la dictadura,* de Santiago Sierra. Trinta trabalhadores foram contratados por uma

jornada de oito horas em cada um dos sete dias da performance pelo salário mínimo recomendado pelo Serviço Nacional de Emprego espanhol. O trabalho consistia em preencher com a frase "El trabajo es la dictadura" todas as páginas pautadas e em branco dos 1.000 livros que seriam publicados como registro da performance.

•

Em 2013, Amir Brito Cadôr e Daniela Maura lançam *Manual de boas práticas* contendo uma série de reencenações realizadas pelo próprio casal a partir de fotografias de performances.

•

Publicado em 2013, *Feuilleté*, de Julien Nédélec, é composto inteiramente de impressões digitais do artista, resultantes do ato de folhear a superfície em branco das páginas do livro.

Campos Autônomos

*Floriano Romano**

RESUMO: O texto trata do ato falante e da experiência do corpo como alternativas às formas de poder estabelecidas na sociedade contemporânea e da construção de outro lugar sonoro a partir da multidão, onde o ruído dos corpos no espaço público é o elemento dissonante do discurso globalizado representado pela sonoridade urbana e sua rotina.

Palavras-chave: multidão, território, corpo sonoro

ABSTRACT: The text deals with the speaker act and the experience of the body as alternative to of established forms power in contemporary society and with the construction of another place sound from the multitude, where the noise of the bodies in the public arena is the dissonant element to the globalized discourse represented by urban sonority and its routine.

Keywords: multitude, territory, sounding body

* Floriano Romano é artista visual e sonoro. Criou o programa de rádio *Oinusitado* que foi um ponto de encontro da cena de arte sonora carioca de 2002 a 2004. Trabalha com intervenções urbanas e sonoras, abertas à participação do público. Recebeu vários prêmios, entre eles, o Prêmio MARCANTONIO VILAÇA 2012 da Funarte e a Bolsa de Apoio à Pesquisa Artística 2008 da Funarte. Participou da 7ª Bienal do Mercosul, 2009. É professor da Escola de Belas Artes da UFRJ.

I

A sociedade contemporânea constitui-se metaforicamente de redes. Redes que se misturam graças às novas possibilidades de acesso generalizado ao conhecimento. Redes de experiências e de processos que se misturam graças às distâncias relativas do mundo digital. Redes de poderes de quem retêm esse conhecimento e que se aplicam no cotidiano da sociedade contemporânea, em seus aspectos macro e micropolíticos. Seu *ethos* está intimamente ligado à tecnologia. Ela é a condutora de um discurso que se impõe como único, (quase) autêntico. Discurso esse que é pura repetição, a fala da concretude. Um lógos oco e sem reflexão. A tecnologia representa o poder constituído.

Ao ouvi-lo, percebê-lo, acessá-lo estamos como os discípulos de Pitágoras, ouvindo vozes. Acusmatas, aqueles que não vêem a origem da fonte sonora. O filósofo, ao falar por trás da cortina, em sua invisibilidade, tornou o lógos espacial, som em toda parte. A presença do discurso.

O capitalismo contemporâneo busca essa ubiquidade, essa presença, através do uso da tecnologia para a repetição e não para a vivência criativa. Busca preencher nossa experiência com fragmentos disponíveis de outras experiências, que não se completam em um todo. Só sabemos a parte do processo que nos é destinada e que nos toma o tempo de uma vida para seu consumo. Apreendemos um discurso que imita secretamente as vozes que nos acostumamos a ouvir desde a infância. Esse discurso que reconhecemos e percebemos como uma presença ubíqua e controladora. Que está sempre à escuta para ouvir o que possa divergir de sua hegemonia. Que absorve os discursos ressonantes e dissonantes.

Essa fala ubíqua, hegemônica, organiza o dissenso, orienta o corpo passivo, arbitra e pune o desvio. Elucida parcialmente as coisas do mundo e dá a elas significado apenas segundo sua ordem. Contra ela se coloca a fala dissonante, a criação de palavras, a nomeação do mundo, a experiência do corpo, os atos em que o corpo se entrega à transformação. Em um mundo sem deuses ou em que deus se tornou a tecnologia, esse é o nosso desafio: refutar a passividade e reinventar os significados da vida comum. Ser falante.

Romano
Falante: Ação Sonora na Praça da Sé, 2007.
Exposição Futuro do Presente (2007)
Curadoria: Cristiana Tejo e Agnaldo Farias,
Itaú Cultural, São Paulo
Foto: Edouard Fraipoint

II

Nas florestas às vezes ouve-se uma voz, o vento entre as árvores. Nas barrigas as crianças ouvem o canto de suas mães. Na mitologia os deuses aparecem e nos ensinam falando conosco. Por "voz", "fala", ora podemos entender o som humano propriamente dito, o ruído do mundo metaforizado, os ruídos industriais da cidade. Mas sua maior expressão contemporânea é a fala política das multidões que tomam as ruas. Porque é além do discurso, a presença física no espaço que se opõe à ilusão acusmática. Contrária à ubiquidade do poder invisível. Sobrepondo-se ao excesso de informação e ao otimismo que tudo aceita com docilidade. Unidos criam um lugar através de seus cantos, desinteressados de seus significados, mas interessados em quão ruidosos podem ser. Produtoras de ruído, interferentes, as multidões tomam as ruas, o espaço destinado à discussão política retomado do poder invisível.

O espaço da fala. A fala como ressonância."Falar" aqui é reagir à repetição, uma outra forma de interpretar a experiência da vida, ter seu próprio som, rugir para o mundo com sua própria voz. A Voz é uma ampliação do alcance do corpo humano para dentro e para fora. Para fora, seu alcance físico, onde o som pode chegar com o deslocamento das partículas do ar. Por dentro, na interioridade, na abstração da linguagem que ela carrega.

A cidade, desde seu surgimento, mudou radicalmente a vida humana; os discursos, as vozes não são apenas dos indivíduos, mas das máquinas e dos sons industriais. A cidade sonora.

Se o homem cria a música para subjugar o caos ruidoso do mundo, como procede ele frente à nova paisagem sonora que nos envolve ritmicamente? Como dominar e transformar em música ruídos sem expressão e criados por sistemas que mantém o poder e o *status quo* do poder hegemônico? A rede ruidosa da cidade maquínica informa sobre suas prioridades e poderes.

Não iria nossa mudez contra o empoderamento do humano pela tecnologia? Não estamos mais do que nunca preparados para falar por nós mesmos, instrumentalizados pela tecnologia e pelo conhecimento acumulado por séculos? Desvios devem surgir para rivalizar com essa hegemonia e falas autorais devem criar pontos de fuga para equilibrar a percepção do mundo. A experiência não pode ser percebida por um filtro, uma fala única, um só ponto de vista, onde existem milhares deles, nossas interpretações, nossas divergências, nossos gritos que o otimismo tecnológico parece desprezar.

O poder e o conhecimento gerados pela tecnologia não podem se concentrar para sempre em mapas, guerras e sistemas de controle. Deve haver um impulso contínuo em direção à liberdade e esse impulso se dá com nossos corpos. É e sempre será a hora de produzir micropolíticas que se insiram nesse discurso como o som se infiltra por nossos ouvidos, atravessa a fresta dos dedos, utiliza a carne dos dedos para transmitir suas vibrações.

Uma vez poderosos, não podemos aceitar formas de controle que venham de fora para dentro, nem pagarmos o usufruto tecnológico com docilidade. Ao invés disso, devemos transformar a tecnologia com a mesma sagacidade da multidão, reorganizar sua semântica funcional. O corpo não pode se limitar ao seu uso como ferramenta, da mesma forma que o conhecimento não pode se aplicar eternamente na amarga repetição da rotina. Os desvios falantes surgem para compensar essa disputa pelo imaginário do mundo.

III

A medição e a pesquisa buscam esmiuçar esse mundo ruidoso da cidade em seus decibéis. Mas as paisagens sonoras não contêm os elementos da transformação social. A transformação é cultural e a natureza autêntica. O caos é sua potência e de onde provém seu equilíbrio. Para nós, ela é um estático conjunto de fenômenos que podem ser medidos e conhecidos (e agora, salvos da destruição). Apenas conhecendo os dados de seus fenômenos não superamos seus limites, não alcançamos todos os seus significados e não nos autorizamos a penetrá-la.

Terminamos por viver o mundo urbano como nossa natureza, algo que criamos e sustentamos, inclusive sua paisagem sonora, com seu descontrole, seus ruídos, sua singularidade, menosprezada em seu potencial, por nossa falta de tempo, nossa dedicação religiosa ao trabalho. Essa temporalidade urbana tem um ritmo, um ritmo que nos faz dançar. Um ritmo ilusório, delirante, sem relação com nada, pura repetição.

Por isso o corpo sonoro, falante, é de extrema importância para a arte e para a política. O envolvimento físico como prolongamento do pensamento, uma vez separados do plasma ruidoso, tendemos a vê-lo como inconveniente, assustador, caótico. Da manipulação da natureza geramos novas naturezas, que ocupamos e vivenciamos como autênticas. Projetamos sociedades futuras, esquecendo-nos de projetar homens futuros, crentes na ciência e na tecnologia como formadoras do cidadão tecnológico. Esquecemos da criação como algo capaz de ampliar nossa interpretação do mundo e que permite que nos expressemos sobre as transformações que vivemos.

IV

Quando falamos, empurramos moléculas de ar à frente. Ocupamos o ar. A potência do som que emitimos gera um campo sonoro em torno de nós na mesma proporção da amplitude de nossa voz. Toda fala, toda emissão de som que produzimos com nosso corpo, gera um campo sonoro autônomo e ativo dentro da paisagem sonora do mundo com seu deslocamento mecânico e o alcance íntimo de seu significado.

Quando falamos, nos dirigimos a alguém ou a algo. É uma projeção sonora externa e interna. Ocupação de um território, de um espaço físico, em torno e dentro de nós. Fala que nos diferencia como habilidade, a capacidade de descrever o mundo e fazê-lo com clareza. Fisicamente o som de nossa voz atua ao mesmo tempo em que nossa audição se empenha em interpretar o que ouvimos.

O som ocupa o espaço físico do mundo ao redor de sua fonte e, com sua invisibilidade, estimula o potencial imaginário dos ouvintes, impulsionando-os em suas memórias. Ouvindo, recorremos sempre ao nosso repertório e encaixamos continuamente os fragmentos em nossas experiências vividas. O início da criação é a fala. Fluindo de voz em voz, a fala produz ressonâncias. Para além de nosso território se propaga nosso discurso.

O encontro dessa fala com a vivência do corpo é a poesia sonora. Produzir essa fala é criar um campo autônomo, pensar a arte e a ocupação política das ruas ao mesmo tempo, porque o som produz territórios desde o indivíduo até a multidão, campos de autonomia que se dão na esfera pública. É a escuta de tal forma sensível que nos demanda repensar o nosso senso de percepção.

Referências

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories:* Sound Culture and Everyday Life. Londres: Continuum, 2010.

ALŸS, Francis. *A Story of Deception:* Patagonia, 2003-2006. Buenos Aires: Fundacíon Eduardo F. Constantini, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Listening*. Bronx, Nova York: Fordhan University Press, 2007.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos:* música e filosofia. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

ULPIANO, Claudio. *Gilles Deleuze:* a grande aventura do pensamento. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

ZIZEK, Slavoj. O violento silêncio de um novo começo. In: HARVEY, David; ŽIŽEK, Slavoj; ALI, Tariq et al. *Occupy*: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

Memória e experiência no trabalho do *performer:* o Workcenter de Grotowski e Thomas Richards

*Martha Ribeiro**

RESUMO: Em visita ao Workcenter de Grotowski e Thomas Richards localizado na cidade de Pontedera na Itália, em junho de 2013, buscamos compreender *in loco* o treinamento do ator, a partir do legado de Grotowski, no entendimento da Arte como Veículo. Neste artigo, iremos nos deter à seguinte questão: é possível compreender a arte como veículo enquanto um "antídoto", uma saída, para o declínio da experiência, apontado por Benjamim?

Palavras-chave: Jersy Grotowski, Arte como Veículo, performer, experiência

ABSTRACT: Visiting, in June 2013, The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, located in Pontedera in Italy, we intend to understand 'in loco' the actor training from the perspective of the legacy of Grotowski, comprehending Art as Vehicle. In this article, we will focus our attention on the following question: is it possible to understand the concept of "art as a vehicle" as an "antidote", a means for escaping from decline of experience, appointed by Benjamin?

Keywords: Jerzy Grotowski, Art as Vehicle, performer, experience

*Martha Ribeiro é diretora teatral, professora adjunta no Departamento de Arte e docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Publicou pela Editora Perspectiva o livro *Luigi Pirandello um teatro para Marta Abba*, 2010. Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, e o projeto de pesquisa Pirandello Contemporâneo (www.pirandellocontemporaneo.uff.br).

Representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação.

- Jerzy Grotowski

A citação em epígrafe deixa muito clara a ideia de Grotowski quanto à arte teatral, tanto em relação à função do teatro quanto em relação à função do ator. O último período de seu percurso artístico é apontado, primeiro por Peter Brook e, em seguida, multiplicado pelos estudiosos de sua obra, como a consagração da arte teatral como veículo; veículo para o artista alcançar outra potência, outra cena, muito além das representações cotidianas, muito além das representações ficcionais, imanente à própria vida interior do performer. Como declara o mestre pedagogo, foi seu interesse pelo ser humano que o levou ao teatro e, mesmo na fase dos espetáculos, eram os ensaios a coisa mais importante: "os ensaios sempre foram a grande aventura", dirá Grotowski em depoimento no vídeo *Cinque sensi del teatro*, produzido pelo Workcenter em 1992[1].

A arte teatral seria então a via privilegiada de acesso do homem ao seu interior, àquilo que impulsionaria o performer a ter um encontro real com ele mesmo, sem medos, sem mentiras, sem se esconder, sem se impor. Assim, questionará Grotowski: o que é um homem? Nossa civilização – e claro que Grotowski está falando da ocidental – está doente de esquizofrenia, pois se constitui na fratura entre o corpo e a alma, entre pensamento e gesto etc. O performer, ao contrário, dirá o mestre, é inteiro, é completo em si mesmo: "o homem inteiro, isto é que não se esconde, que vive assim como é, não é um qualquer". Zbigniew Osinski, um dos maiores estudiosos do mestre polaco, assim referenciado por Franco Ruffini, percebe em Grotowski uma nítida aspiração em obter uma visão do homem: "um ser pleno de sentido, cuja finalidade é jogar fora os "véus" e assim, encontrar o "eu" real e a completa identidade consigo mesmo, isto é, com o próprio ser divino interior". (2004, p. 297) Por tudo isso, completa Osinski, no pensamento de Grotowski não haverá espaço para se "interpretar papéis", como não haverá espaço para conceitos como "teatro", "encenação", "ator", "espectador":

> Existem palavras que estão mortas, mesmo que ainda as utilizemos. Algumas estão mortas não porque agora é necessário substituí-las por outras, mas porque está morto aquilo que

> significavam. Pelo menos é assim para muitos de nós. [...] Mas então, o que é necessário? O que é vivo? A aventura e o encontro, mas não qualquer um. (GROTOWSKI *apud* OSINSKI, 2004, p. 296. Tradução nossa)

Esses conceitos, condenados por Grotowski, imediatamente nos remetem a tudo de "impuro", de "contaminado", de "ficcional" que é inerente ao teatro. Toda essa estrutura da ordem da representação, dos simulacros, dos véus, das máscaras e aparências, será obviamente questionada por este pensador que sempre buscou a "transparência", a "pureza", a "essencialidade" não contaminada pelo artifício. Em seu lugar, Grotowski deseja a aventura viva do ensaio, o encontro real, completo, o gesto não automatizado. Como dirá em *O Performer*, o performer é um homem de ação (do impulso), do fazer. Contrariamente, o homem da representação pertence a outra ordem, tudo nele responde a algo anterior à ação, à teoria, aos conceitos. Afinal, este homem que representa é um homem fraturado, dividido entre corpo e mente, tudo que faz já é cópia, é desencontro, pois buscando imitar, buscando criar uma vida ficcional, buscando o melhor gesto, buscando acertar, preenchendo os vazios com códigos preestabelecidos, já catalogados, esse homem da representação se perde dele mesmo para imitar um artifício, uma casca oca, sem vida, exterior a ele. As experiências práticas do Teatro Laboratório caminharam em sentido contrário a esta dilaceração dualista, de negação desta via representativa, para enfim alcançar a visão grotowskiana de um "homem límpido", pleno.

Um dos caminhos para ascender à via criativa e vir a ser este homem límpido, transparente, o Performer, é ativar, descobrindo em si mesmo, "uma corporalidade antiga à qual somos ligados por uma relação ancestral forte". Essa afirmação de Grotowski, presente no fundamental texto *O Performer* (1988)[2], nos instiga, pois lança mão de termos como memória e reminiscência, conceitos que buscamos compreender pela via do processo atoral. O pedagogo observa que quando ele trabalha muito perto da essência, ele tem a impressão de atualizar a memória: "quando a essência é ativada é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência é talvez uma destas potencialidades". Tratamos aqui de evocar a famosa imagem contida no Eu-Eu de Grotowski: o pássaro que bica e o pássaro que olha; famosa imagem do *Upanishad* da Árvore da vida dos dois pássaros, um ativo e o outro contemplativo. Essa imagem, que corresponde a uma dupla dimensão da vida, um duplo caminho, vertical e horizontal, é essencial para pensarmos as experiências laboratoriais do artista. Para Grotowski, a experiência do performer é sempre dupla, ele está dentro e fora do tempo, ao mesmo tempo,

pois percorre uma terceira via que o faz escapar do dualismo dilacerante. A terceira via (para Osinski, Grotowski seria um dos artistas do século XX mais ativos nesta busca), é a totalidade que existe no Eu-Eu:

> Podemos ler nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá. Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nos esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está em nós o olhar dos outros, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas e é tudo. O processo de cada um pode se completar somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como plena, única. [...] O Eu-Eu não quer dizer estar cortado em dois, mas ser duplo. Se trata aqui de ser passivo na ação e ativo no olhar (ao contrário do habitual). Passivo quer dizer receptivo. Ativo ser presente. (GROTOWSKI, 1988)

A plenitude alcançada por essa dupla presença corresponde à experiência do ritual, vai dizer Osinski: "o ritual está ligado, sobretudo, à verticalidade, mas também possui referências horizontais, por exemplo, interpessoais e sociais". (2004, p. 300) Eugenio Barba, em *A Canoa de papel* (2009), assim observa o processo criativo do performer a partir da terceira via: "as técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível. [...] que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo das técnicas cotidianas". (BARBA, 2009, p. 63) Quer dizer, os automatismos inerentes às técnicas cotidianas são substituídos, mas não há um desligamento completo da via horizontal, pois não se persegue o assombro, o corpo é crível, porém potencializado em um corpo-memória.

O simbolismo arcaico dos dois pássaros já foi observado em Mircea Eliade em 1962:

> O motivo da Árvore da Vida com estes dois pássaros se pode encontrar desde a pré-história. Há muito tempo desejava escrever um artigo sobre este simbolismo arcaico. Mas por que estou assim comovido ao ouvir estes pássaros na magnólia? Qual misterioso sentido se revela sem a intervenção da minha consciência, para que a "revelação" chegasse ao mais profundo do meu ser? Lembro-me improvisadamente de alguns textos indianos, aos quais não pensava há trinta anos. Mais uma vez constato o quanto é concreta a filosofia indiana aos seus herdeiros,

> indissoluvelmente ligada às imagens e aos gestos. (Mircea ELIADE, *Religione, letteratura e comunismo*, apud OSINSKI, 2004, p. 301. Tradução nossa)

Neste ponto, evocamos Walter Benjamim em suas considerações sobre a memória e a reminiscência, contidas no ensaio *O Narrador* (1936). Benjamim vai dizer que "a memória é a mais épica de todas as faculdades" (1985, p. 210) e que a reminiscência é aquilo que se conserva na memória. Interessante notar que para Benjamin o declínio da narrativa se deu pelo romance, que encontrou seu elemento favorável no florescimento da burguesia, mas seu derradeiro final veio com o surgimento da informação, pois se a narrativa trata do saber que vem de longe, a informação "aspira a uma verificação imediata". Ora, a informação não se detém na memória, ela é avessa à contemplação, ao surpreendente, ela é instantânea, porque já vem com uma explicação plausível, anterior à experiência. Já a narrativa evita explicações: "o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser". (BENJAMIN, 1985, p. 203)

O que fica claro até aqui é a ideia de que a narrativa, avessa a explicações psicológicas, é a arte de conservar na memória a experiência, seja ela sua própria experiência ou aquela relatada por outro. A narrativa, nestes termos, é um processo de assimilação da história à própria experiência, um processo de ligação, de pertencimento, a algo que vem de longe, ancestral. E Benjamin completa afirmando que "esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão cada vez mais raro". (1985, p. 204) O que se conserva na memória é da ordem do conhecimento e aqui novamente podemos pensar no processo criativo do performer, isto é, "o homem de conhecimento", dirá Grotowski: "[...] um rebelde que deve conquistar o conhecimento; mesmo se ele não é maldito pelos outros, ele se sente diferente, como um *outsider*. [...] O homem de conhecimento dispõe do *doing*, do fazer e não de ideias ou de teorias. [...] O conhecimento é uma questão do fazer". (GROTOWSKI, 1988) E se a reminiscência, no dizer de Grotowski, é uma potência ativada pela essência, para Benjamin, a reminiscência "funda a cadeia da tradição". (1985, p. 211) Ao ativar essa potencialidade, o performer realiza "o ato total", assim definido por Grotowski:

> É muito difícil explicar no que consiste o caminho em direção a este tipo de ato, de ato atoral [...]. Se vocês viram, por exemplo, "O Príncipe Constante", é possível ter uma ideia dele através do papel de Ryszard Cieslak, o Príncipe Constante; ou se viram Akropolis, isso acontece na cena do final, quando o cortejo vai em direção ao forno crematório; [...] Se o ato tem lugar,

> então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que faz isso alcança a inteireza. [...] Se o ator consegue cumprir este tipo de ato e isso na colisão com o texto, que mantém para nós a sua vitalidade, a reação que nasce em nós contém uma singular união daquilo que é individual e coletivo. [...] O que é coletivo, como ligado à espécie, e o que é pessoal, se conjugam no mesmo ponto, é essa uma das características fundamentais do ato. [...] Não se trata mais de atuar, eis porque é um ato. [...] Esse é o fenômeno da ação total (eis porque queríamos chamá-lo de ato total). Ele, o ator, não está mais dividido, naquele momento não existe mais pela metade. Repete a partitura e ao mesmo tempo se desvela até os limites do impossível, até aquela semente do seu ser, que chamo de *arrièrre-être*. O impossível é possível. (GROTOWSKI, 2010, p. 134)

A imagem do "ato total", do "homem total", se opõe ao dualismo que separa o essencial e o temporal, o coletivo do individual, o interior do exterior. São esses duplos (espontaneidade e disciplina; corpo e mente; pensamento e emoção etc.) a matéria prima do pensamento de Grotowski: o *conjunction oppositorum* entre espontaneidade e estrutura. São os detalhes plásticos, os pequenos gestos, resultados das experiências de cada performer, que ativam o corpo-memória, que permitem a imersão do performer nas recordações. No entanto, para ativar a memória "a totalidade do nosso ser", será preciso eliminar tudo que é excessivamente artificial ou estético, tudo aquilo que bloqueia o corpo-memória, o corpo-vida. Os detalhes improvisados, espontâneos, não podem ser apenas gestos, envolvendo braços e pernas, eles devem estar "radicados na totalidade do corpo". Afinal, como dirá Grotowski, "toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior é somente o fim desse processo". (2010, p. 172)

E aqui, novamente podemos voltar ao texto "O Narrador" no trecho em que Benjamin cita Lukács: "o sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência...". (LUKÁCS apud BENJAMIN, 1985, p. 212) E para ficarmos com Benjamim, nos perguntamos ao lado do filósofo: "a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal? Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?" Para Benjamin, o narrador figura entre os mestres e os sábios, pois só ele pode "recorrer ao acervo

de toda uma vida", que não é só dele, mas que inclui as lembranças de outras vidas. "O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo". (1985, p. 221) E aqui citamos Grotowski:

> Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. (GROTOWSKI apud OSINSKI, 2004, p. 323)

A ideia de uma relação artesanal, proposta por Benjamim, entre o narrador e sua matéria prima, se assemelha com os objetivos dos exercícios corporais de Grotowski pensados para os atores, nos quais se trabalha um longo caminho de seleção e de eliminação. Podemos entender, a partir de Benjamim, que os bloqueios observados por Grotowski em seus atores (não só físicos, mas principalmente de sua atitude em relação ao próprio corpo) são o resultado de um excesso de informação que impede a experiência real do performer com seu corpo, que impede o despertar do corpo-memória ou o acontecimento do *corpo-experiência* (termo cunhado a partir da influência benjaminiana). Então os exercícios são um caminho para superar a divisão entre "mim" e "meu corpo", dirá Grotowski. A informação, assim como o teatro que treina seus atores para o virtuosismo corporal, domestica ou adoece o corpo já que, anterior à experiência, impede que o corpo tenha a possibilidade de "viver" uma experiência viva:

> O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o "corpo-memória". Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios "plásticos" e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberaram o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, [...] então quem dá os comandos? Não é a mente e nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. (GROTOWSKI, 2010, p. 173)

O corpo comandado, bem-informado, seria um corpo pobre de experiências, pois todo o gesto acionado vem precedido de uma explicação, quando o que se deseja no treinamento do ator, na arte como veículo, é evitar o comentário, interromper o automatismo e permitir o despertar do corpo-memória, o corpo-vida, esvaziando o ator dos excessos de informação, permitindo a fluidez, o ato. E aqui citamos Benjamim: "o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida". (1985, p. 221) Assim como o narrador de Benjamin, o Performer (assim, com letra maiúscula) de Grotowski sabe rememorar, ele é um "fazedor de pontes" e não tem medo de sua morte.

Notas

1 O vídeo integra o acervo pessoal da autora.

2 Conferência pronunciada por Grotowski e publicada pela Art-Press em 1987. Texto original em francês traduzido por Celina Sodré (sem publicação).

Referências

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel:* Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Ed. Dulcina, 2009.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DE MARINIS, Marco. Nova Teatralogia e Performance Studies: Questões para um diálogo. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador (UFBA), v. 13, n. 15, 2010.

GROTOWSKY, Jerzy. Performer. In: *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski*. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatral, 1988.

GROTOWSKY, Jerzy. Jersy Grotowski. Teatro e Ritual. In: *O Teatro Laboratório de Jersy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski e la Gnosi. *Teatro e storia,* XVIII, 2004.

Corpo narrativo: um lugar que me atravessa

*Marcelo Campos**

RESUMO: O artigo procura problematizar as relações entre corpo e lugar nas obras da arte contemporânea brasileira. Buscam-se referências em trabalhos nos quais a presença do corpo do artista se faz de modo narrativo. A análise se detém na produção de Berna Reale, Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino e Rosana Paulino. Ao mesmo tempo, pensa-se o lugar como condição narrativa nas teorias de Nestor Garcia Canclini e Homi Bhabha. A arte contemporânea, a partir dos anos 1990, potencializou a ideia de autoficção coadunada com a presença do narrador em primeira pessoa. A constância do sujeito na narrativa evidencia uma mudança na compreensão das dicotomias entre público e privado. Hoje, a localidade se reelabora como negociação de um presente conectado em instantâneos. E o corpo permanece ativando esferas de significados.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira, brasilidade, corpo, autorrepresentação

ABSTRACT: The paper aims to discuss the relationship between body and place in the works of contemporary Brazilian art. References are sought on works in which the presence of the artist's body becomes the

*Marcelo Campos é professor adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

narrative mode. The analysis delves into the production of Berna Reale, Brigida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino and Rosana Paulino. At the same time, it is thought the place as narrative condition in Nestor Garcia Canclini theories and Homi Bhabha. Contemporary art from the 1990s enhanced the idea autofiction, coalescing with the presence of the first-person narrator. The constancy of the subject in the narrative indicates a change in understanding the dichotomies between public and private. Today, the location trading as a present connected in snapshots. And the body remained activating spheres of meaning.

Keywords: Brazilian contemporary art, national identity, body, self-representation

A ferramenta infográfica apresenta imagens reais e um passeio contínuo pelo bairro da infância. Podemos ver a antiga moradia, o jornaleiro, a venda, a igreja, a escola. Diante das imagens, pendulamos entre um sentimento melancólico de preservação de relíquia e a vontade de enfrentar o futuro, sensações misturadas à inevitável veleidade de apagamento do próprio recurso. Como substituir o caminhar? Mas, o modo como um corpo atravessava tais lugares permanece intacto na memória. O lugar atravessa o corpo no mesmo istmo em que é atravessado pelo sujeito.

Nas imagens projetadas na sala do museu, a artista empenha-se em executar gestos pregnantes. Em um dos vídeos, apresenta-se disfarçada de mulher rica, com colares de pérolas, *tailleur*, cabelos escovados, preservados em laquê. A personagem dirige uma biga, antigo carro de guerra de duas rodas, originalmente puxado por cavalos. Agora, em um bairro pobre, periférico, do Brasil, a biga é conduzida por porcos que chafurdam diante das câmeras. A rua enlameada, as casas sem reboco, as crianças descalças configuram a locação próxima às condições de abandono do poder público. Ali, exibem-se, em latência, os perigos de uma sociedade neoliberal, na qual a distinção entre as esferas públicas e privadas mudam de função. De que maneira conjugar consumo capitalista e condições de habitação? O que se configura como característica de um lugar e o que se tornou ponto de um descaso problemático?

Berna Reale
Soledade, 2013.
vídeo
Registro fotográfico: Janduari Simões

O lugar atravessa a personagem, mas agora, em conflito. Ela não pertence àquela casta, àquele grupo, àquele tempo. Berna Reale consegue nos colocar diante de ambivalências, contradições. E, acima de tudo, mantém-se sem cacoetes de arte contemporânea. A personagem é farsa. Uma história contada pela segunda vez, como nos ensinara Karl Marx. E Berna se agarra a esta condição, com *tailleur* feito na costureira, longe de Coco Chanel, perto do Mercado Ver-o-peso. Assim, Belém do Pará atravessa seu corpo, ainda que não consigamos responder: "de que lugar trata uma paisagem?", pergunta lançada por outra artista, Brígida Baltar, em vídeo produzido no sertão brasileiro.

O lugar que atravessa um corpo foi um dos pontos de inflexão do trabalho de Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino, Rosana Paulino, entre outros artistas surgidos na cena brasileira dos anos 1990, e continua potente em trabalhos como os de Berna Reale. A arte contemporânea brasileira, desde os anos 1960, acostumara-se a refletir sobre características identitárias em objetos de apropriação, advindos da cultura popular. Por outro lado, a consciência espacial misturava-se a questões socioculturais, como nas relações entre as favelas e a obra de Hélio Oiticica. Porém, a geração que surgira com as discussões dos anos 1990 enfrentara a condição hibridizada entre vida privada e pública. As categorias antes ampliadas como classe e gênero tornaram-se "consciência das posições do sujeito", denominação dada pelo indiano Homi Bhabha (2003). Com o surgimento do vírus da AIDS, o sexo se transformara em discurso, campanhas de prevenção, luta contra preconceitos veiculados no horário nobre da TV. O corpo, então, virou panfleto para tais discussões. Narrar as diferenças, segundo Canclini, marca um desejo de convergência, mas nunca uma "unicidade de termos". (CANCLINI, 2009, p. 57) Problematizam-se o gênero, a sexualidade, a etnicidade. E, então, tais narrações passam a atravessar o corpo dos artistas.

Porém, que lugar servirá como vértice para tais discursos? Aqui teremos a grande mudança empreendida por artistas que se empenham em relatos sobre seus amantes, seus amigos, seus diários, sua casa, sua cama. Os sujeitos gritarão a partir de "entre-lugares", "nos excedentes da soma das partes das diferenças". (BHABHA, 2003, p. 20) Tal articulação, afirmará Bhabha, é uma "negociação complexa" pelo direito de se expressar a partir das margens, das fronteiras, reinscrevendo a condição do contingente histórico, localizado, pessoal. Questiona-se o "modo de representação da alteridade" (BHABHA, 2003, p. 107) que agora deixa os discursos grandiloquentes para assumir a micronarrativa desde a casa, desde o corpo.

Percebemos, na arte brasileira, Brígida Baltar fazer de seu corpo um lugar a ser atravessado, metamorfoseado, vivido. Em projetos iniciais, Brígida explorou a fisicalidade de seu próprio ateliê, fazendo experimentações, cavando buracos na parede, retirando o pó de tijolo, coletando goteiras da casa, criando simbioses com personagens como a abelha, por exemplo. E quem enfrenta a narração é o corpo da artista; próximo, de dentro da casa, estranhando o lugar e se deixando atravessar por ele. Efrain Almeida faz da escultura uma possibilidade de autoimagem, autoficção, na qual o lugar geográfico, o interior do Ceará, passa a se apresentar na madeira característica de santeiros do interior, a umburana, deixando, muitas vezes, o lugar atravessar seu corpo, apresentado em autorretratos. Esta arte assumira a primeira pessoa como situação, um lugar que questionara o formalismo autônomo, apresentando problematizações sobre a diferença, sobre a desigualdade. José Rufino traz os arquivos familiares, tradições ligadas à cultura canavieira, em cartas de seus ascendentes paraibanos. Vemos, no uso de um mobiliário colonial, o Brasil dos senhores de engenho, atualizado, posteriormente, nas discussões sobre o corpo desaparecido da ditadura militar. Rosana Paulino faz da etnicidade uma condição, observando a herança familiar em imagens enclausuradas de retratos impressos sobre bastidores, instrumentos de bordar, com rostos de negros costurados nos olhos, na boca. Ali, as representações se coadunam, o ícone de Escrava Anastácia mescla-se às fotos corriqueiras de menores negros infratores.

José Rufino
Cartas de areia, 1980-.
desenho (têmpera, sanguínea e lápis sobre envelope de família)
15,6 x 24,6 cm

Efrain Almeida
Autorretrato vitruviano, 2013.
umburana e óleo
27 x 27 x 6 cm
Cortesia: Galeria El Museo

Assim, os lugares atravessam o corpo. Percebemos, como nos esclarecera Homi Bhabha (2003), que a localidade só vale, só vence, quando precisa ser negociada. O lugar, a nação preenche o vazio deixado por várias diásporas, um lugar de partida, de separação, de desagregação. E a arte exercita a "metaforicidade" (BHABHA, 2003, p. 201) que empreende um retorno, agora consciente da perda, mas presentificado por um outro evento, aquele que o artista propõe para refazer laços de confiança com o público. A brasilidade na arte contemporânea é, então, um modo de negociar a presentificação destes eventos ligados a problemas sociais, às desigualdades praticadas pelo sistema da arte, concentrado no sudeste, à diferença dos discursos de gênero e de etnicidade. Exercita-se um modo de perceber as fronteiras, as quebras, a autonomia como ameaça de desconexão, silêncio das anomias.

Canclini nos alerta que existe uma "luta pela significação", a partir da "cultura do instantâneo sem história". (CANCLINI, 2009, p. 220) Conectar-se e desconectar-se. Organizar bases sólidas ou solidificar a fugacidade dos instantes? Evaporam-se as utopias e responde-se ao risco de exclusão "a beleza é uma qualidade do acontecimento, não do objeto", decretara Zygmunt Bauman. (apud CANCLINI, 2009, p. 219) A experiência corporal na arte deixa evidente esta sensação de que "tudo está no instante" e que precisamos "captar sua densidade". (CANCLINI, 2009, p. 219) Pensar a periferia de Belém do Pará, o sertão cearense, a Casa-grande paraibana ou um ateliê em Botafogo é conferir densidade a histórias irreproduzíveis, a sensações de diáspora, exílio, perda, memória e melancolia.

O corpo, no entanto, pode agir sobre a perda. Deste modo, Berna Reale deixa-se atravessar pelo Brasil periférico, na favela de Belém do Pará. Um lugar que pode se apresentar conectado ao *Google Street View* da tela do computador, mas que carece de descrição particularizada, inventiva, pois no ato de conectar-se ficamos cada vez mais diante do assombro de instantâneos sem história, mas que o corpo, nas falácias do presente, tratará de percorrer, de projetar em um tempo memorável, narrável, sobretudo.

O lugar só existe na arte como um corpo narrativo.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais, desconectados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

O Corpo-Horizonte: sobre *Miragens* de Regina de Paula

*Tania Rivera**

RESUMO: Este ensaio problematiza a presença do corpo na arte contemporânea, defendendo que se trata, no que diz respeito ao corpo, principalmente de desconfiar de sua própria casa e pôr em questão sua ligação ao Eu. Em um diálogo com a artista Regina de Paula, especialmente sua instalação *Miragem*, realizada em 2012 na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, tenta-se demonstrar o poder que o corpo possui de transformar o espaço e pôr em cena o desejo, e argumentar que é muitas vezes necessário que o corpo se faça *ausente* – mesmo, eventualmente, que ele se dê a ver – para que assim se transforme em um lugar vacante no qual o olhar possa efemeramente se alojar.

Palavras-chave: Regina de Paula; corpo; Eu; espaço; olhar; psicanálise

ABSTRACT: This essay reflects about the presence of the body in contemporary art, in order to argue that more than to simply affirm itself, the body is able to distrust its own home and to problematize its bond with the self. Intertwining a dialogue with Regina de Paula's work, specially the installation *Miragem* (*Mirage*), exhibited in Casa França-Brasil in 2012, we intend to show the power of the body to transform space and to bring desire into the scene, as well as to affirm that the body shall often be absent – even when it is shown – in order to turn itself onto a vacant place in which the viewer's gaze could ephemerally lodge.

Keywords: Regina de Paula; body; self; space; gaze; psychoanalysis

*Tania Rivera é mestre e doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain (1996). Realizou pós-doutorado em Artes Visuais na EBA-UFRJ (2006). Foi professora da Universidade de Brasília de 1998 a 2010 e atualmente é professora da Universidade Federal Fluminense.

Miragens é uma instalação realizada na Casa França-Brasil em 2012, no exíguo espaço que durante séculos foi o cofre da Alfândega. Regina de Paula delimitou a área deste recinto de cerca de 1,5m de lado e quase 4m de altura, subtraindo aquela utilizada pela porta que abre para o interior, com uma parede de acrílico que ia do chão até a exata altura de seus olhos, e preencheu com uma tonelada de areia o espaço assim formado entre o muro curvo e transparente e as paredes de alvenaria.

Regina de Paula
Miragens, 2012.
instalação no cofre da Casa França-Brasil
areia contida por placa de acrílico
Foto: Wilton Montenegro

Regina de Paula
Miragens, 2012.
instalação no cofre da Casa França-Brasil
areia contida por placa de acrílico
Foto: Wilton Montenegro

O corpo da artista não está diretamente presente no trabalho, mas faz parte dele de modo fundamental. Ele estabelece o lugar do olhar que transforma aquela superfície arenosa diminuta em outra coisa: o espaço infinito do horizonte, derrubando as imponentes paredes do prédio neoclássico para jogar-nos em um lugar mágico e incerto. "É o meu olhar, é a minha escala", diz Regina. No instante em que aceito o convite a ocupar com meu corpo esse lugar vacante inscrito pela artista, apresenta-se diante de mim uma enorme vastidão, como se,

em uma miniaturização do mundo (e de meu corpo), eu estivesse frente a um deserto (como sugere também o poético título *Miragens*). E no deserto, como bem sabem mesmo aqueles que jamais caminharam sobre suas dunas, abre-se o espaço mágico das miragens. Do desejo.

As belas imagens feitas por Wilton Montenegro registram a instalação mas falham em mostrar a vivência espacial (e imaginária, desejante) de que se trata, pois o dispositivo fotográfico só pode achatar a distância e trazer nosso olhar de volta à superfície. Porém, elas fazem outra coisa muito interessante e surpreendente: revelam um jogo geométrico que dialoga com a tradição concreta e neoconcreta e, especialmente, com a ideia de "linha orgânica", primordial na obra de Lygia Clark. Para esta, a linha que surge entre quadro e moldura quando ambos são da mesma cor seria "orgânica", ou seja, teria algo a ver com o corpo. Explorando essa descoberta, Clark tentou, durante alguns anos a partir de 1954, "arrebentar o núcleo do quadro (tela) levando a cor desta para a moldura", abrindo assim o que ela classifica de "espaço liberto". (CLARK, 1999/1959, p. 83) Por meios diferentes, é dessa mesma libertação poética dos espaços que trata *Miragens.*

***

Regina de Paula realizou com *Miragens* a façanha de construir um horizonte.

Um horizonte não se estabelece tão facilmente quanto poderia parecer. Não basta fixar a linha horizontal onde termina o mar, ou a linha acidentada do contorno dos prédios ou dos morros contra o céu. O perfil de nosso campo de visão, uma vez fixado em desenho, deixa de ser horizonte para se tornar paisagem. O horizonte só se define como o limite do olhar. Ele está, portanto, sempre em movimento, delineando-se exclusivamente em relação à posição ocupada pelo olhador no espaço. Mas isso não quer dizer que seja possível medir a distância entre seus olhos e o horizonte. Trata-se de um espaço sempre móvel que o olhador jamais poderá atingir: ele está sempre além. No entanto, ele está sempre presente, ainda que não seja visível em um dado momento.

A paisagem organiza perspectivamente, a partir de um ponto de vista bem estabelecido, distâncias e relações entre os elementos visíveis. Em vez deste *ponto de vista* rigidamente fixado de modo a fornecer as medidas da composição pictórica, *Miragens* agencia um *lugar do olhar*, um espaço difuso que está fora do campo visual e, no entanto, se faz presente no espaço incomensurável (orgânico, diria Clark) aberto entre ele e o horizonte.

E talvez esse lugar, uma vez estabelecido, sutilmente pontuado em um trabalho artístico, constitua a presença do corpo em sua máxima potência, mais efetiva do quando ele aparece em figura no campo visual (seja como representação do corpo ou apresentação do corpo real em performances, fotografias etc.). Afinal, a nossa vivência do corpo é marcadamente aquela do olhar (em combinação com a dos outros sentidos que podem tomar a frente no caso de uma deficiência de visão). A vivência de meu corpo é aquela do lugar que ocupo em relação a um horizonte sempre móvel. Por isso nunca estou inteiramente presente na imagem do meu corpo, seja ela dada pelo espelho ou pela fotografia. Meu corpo é o que vejo mal, vejo fragmentariamente, pois ele é o lugar do qual vejo o mundo. Ao contrário do olho fixo (e único) que guia a construção perspectiva fornecendo-lhe a marcação do ponto de fuga, o lugar do olhar é móvel e instável ("Instável no espaço, parece que estou me desagregando. Viver a percepção, ser a percepção...", diz ainda Lygia Clark (CLARK, 1999/1965, p. 164)).

Meu corpo é o contraponto do horizonte.

***

É por uma operação topológica que *Miragens* transforma o espaço arquitetônico, solidamente organizado pelas leis da geometria, naquilo que Deleuze e Guattari denominam "espaço liso". Em vez do esquadrinhamento, da medição geográfica e da lógica cartográfica que definem o espaço "estriado" de nossas plantas arquitetônicas e mapas, que ordenam o mundo em retas mensuráveis e trajetórias fixas e estabelecem uma firme localização a nossos corpos, o "espaço liso" seria aquele das travessias incertas que só *a fortiori* estabelecem seus pontos de passagem, aquele espaço amorfo feito mais de volume do que de desenho, como o mar (sem o recurso às cartas marítimas ou à utilização da astronomia) e o deserto. Espaço sem limites, aberto à mobilidade, a travessias infinitas, em todas as direções. Marcado apenas por sutis diferenças, o que o ocupa são "as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades táteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo". (DELEUZE e GUATTARI, 1997/1980, p. 185)

No espaço estriado, o corpo ocupa alguma firme posição, um ponto distinto de todos os outros pontos (como o olho fixo da perspectiva). Já no espaço liso ele joga com o espaço e quase se conjuga a ele. Mas não se trata, neste último, de um espaço plácido a alojar um corpo imóvel. Trata-se de um espaço móvel como a areia do deserto a deslocar-se em dunas (e

eventualmente a nos cegar os olhos). Trata-se de um território em constante reconfiguração, mas que sempre apresentará um horizonte – e, graças a ele, em relação a ele, dará ao sujeito algum efêmero lugar.

Os primeiros trabalhos com a areia surgiram das frequentes caminhadas de Regina de Paula pela praia de Copacabana, nos anos 1990, período de seu retorno ao Brasil após uma temporada nos Estados Unidos. Com o olhar estranhado de quem volta a seu *habitat*, Regina percebeu que "tinha que trabalhar com aquela matéria": a areia. Ela se pôs então a "construir com a areia". Primeiro vieram os tijolos, em seguida os pequenos castelos de areia feitos com um molde de brinquedo infantil em formato tradicional. A expressão "castelos de areia", comum entre nós, faz com que essas delicadas construções abriguem todos os sonhos, todas as miragens.

Regina de Paula
Sem título, 1997.
tijolos de areia e madeira
92 x 225 x 310 cm (variável)
Foto: Wilton Montenegro

Em exposição no Salão Nacional do MAM-Rio em 1997, um desses castelos encontrava-se em cima de uma mesa de pernas tortas (que a artista encontrou em um quiosque à beira-mar no litoral fluminense). A mesa equilibra-se precariamente sobre apenas três colunas de tijolos de areia. Junto ao chão, tijolos semidesfeitos e um pouco de areia solta, esparramada (*Sem Título*, 1997). Na exposição *Cubo-paisagem*, em 2009 no Parque Lage, a artista fez com tijolos do mesmo tipo um cubo de 1,20m de lado. Esse cubo de geometria exata parece homenagear o minimalismo (esse elogio ao espaço estriado), ao mesmo tempo em que introduz nele a precariedade e a abertura imaginária do espaço liso: no centro superior, a geometria se desmancha e surge, no lugar de um dos tijolos, um castelinho de areia. O cubo expande-se em paisagem, como afirma seu título, ao mesmo tempo em que critica e desmancha a ideia de composição paisagística em prol de uma transformação do espaço e do sujeito. Cubo-mundo. Horizonte mágico.

Regina de Paula
Sem Título (Cubo Paisagem), 2009.
técnica mista com areia
120 x 120 x 120 cm
instalação nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Foto: Wilton Montenegro

Regina de Paula
Sem Título (Cubo Paisagem), 2009.
técnica mista com areia
120 x 120 x 120 cm
instalação nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Foto: Wilton Montenegro

A poética de Regina põe incessantemente em tensão e atrito o espaço estriado e o espaço liso. Nas fotografias de 2009 e no filme do mesmo ano que compõem a série *Cubo-paisagem*, o desenho fixo de um cubo é sobreposto às imagens de pessoas banhando-se placidamente na praia de Copacabana, próximo à casa da artista. Trata-se do traçado de cubos de mais de três dimensões que ilustram um estudo matemático disponível na internet[1], com seus vetores perfeitos que parecem talvez se expandir para ganhar o mar, a areia e as pessoas e, ao mesmo tempo, pairam fora do mundo como as ideias de Platão.

***

Regina de Paula
Cubo Paisagem, 2009.
vídeo
14 min e 41 seg.
instalação nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Foto: Wilton Montenegro

Além de ser mutável, o espaço liso recusa-se a nos oferecer um chão firme. Como as ondas de um mar revolto, a areia também pode fender-se, resistindo a nossos passos e transformando-se sob nosso peso. Ela cede e pode gerar deslizamentos e fendas. Areia movediça.

Regina conta que durante a montagem de *Miragens* apareceram bruscas e profundas fendas, enquanto a areia era derramada no espaço delimitado pelo acrílico. Além disso e um tanto misteriosamente, a areia jamais chegava ao nível desejado, fazendo que se supusesse haver alguma brecha invisível no solo, pela qual parte dela escapava insidiosamente.

Robert Smithson, importante representante da *Land Art*, afirma que

> A mente e a terra estão num constante estado de erosão. Rios mentais desgastam margens abstratas, ondas cerebrais escavam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento e cristalizações conceituais se fragmentam em depósitos de *razão arenosa*. (SMITHSON, 2006/1968, p. 182)

É difícil pensar o corpo correspondente a tal erosão, a tal "razão arenosa". Se a terra está alegoricamente no lugar da "mente" de que fala Smithson, é na medida em que essa mente faz-se corpo, materializa-se em perda e transformação. Talvez o corpo, a fronteira pela qual participamos do mundo, esteja constantemente em atrito e erosão, mas também seja lugar de depósito e acumulação de elementos móveis e sutis. E como o corpo vivido é, sobretudo, o lugar do olhar, ele se mostra fora: na terra.

Portanto, não basta trazer o corpo do artista para dentro do trabalho artístico, seja em performances ou em trabalhos que registrem de alguma maneira sua presença, para que ele efetivamente se faça valer em sua potência *arenosa*, digamos, que já está fora dela mesma. Apresentar um corpo não é simplesmente afirmá-lo, mas dar lugar à questão que o define – e que é capaz de transformar o espaço.

O corpo visado pela reflexão artística contemporânea desconfia de sua própria casa e põe em questão (em erosão) a identidade entre o eu e o corpo. Freud não fazia outra coisa ao afirmar que "o eu não é mais senhor em sua própria casa" (seja ela o corpo ou o mundo). Paradoxalmente talvez seja necessário, para evocar a força corporal capaz de transformar o espaço e evocar o desejo, que o corpo se faça *ausente* – mesmo, eventualmente, que ele se dê a ver – e se transforme em lugar vacante no qual o corpo do olhador, ou seja, seu olhar, possa efemeramente se alojar.

O conhecido texto de Freud *O Estranho* trata justamente do surgimento dessa potência de convocação do olhar graças a uma problematização da imagem do corpo. (FREUD, 1986/1919) O psicanalista conta nesse texto um episódio de estranhamento vivido por ele próprio em uma viagem de trem. Devido a um brusco solavanco, a porta espelhada de seu compartimento abriu-se e ele não reconheceu nela o reflexo de seu próprio corpo, acreditando tratar-se de um estranho. Essa história um tanto banal pode nos servir de modelo: é quando se entreabre o firme laço que nos une à nossa imagem corporal que se pode apresentar o corpo-olhar, o corpo vivido pelo qual olhamos o mundo em nossa condição de sujeitos.

O texto literário que ajuda Freud a elaborar seu conceito de estranho (*unheimlich*) é, curiosamente para nossos propósitos aqui, um conto de E. T. A. Hoffmann que trata da areia e do olhar: "O Homem de Areia". (HOFFMANN, 1980/1917) O título refere-se ao personagem que, em histórias contadas às crianças, jogaria areia nos olhos destas e ameaçaria arrancar-lhes os olhos caso elas não fossem dormir na hora certa. A areia parece servir aí para embaçar a visão (como faz o sono) e abrir o campo do olhar em toda sua potência ficcional (que é aquela do sonho, diga-se de passagem). O duplo, a imagem do corpo então se estranha e faz surgir a disjunção entre a imagem do corpo e a presença de um sujeito. Os autômatos, bonecos semelhantes ao homem, frequentemente aparecem para evocar tal disjunção na literatura fantástica do século XIX, colocando implicitamente a pergunta: um corpo, será ele *alguém*? No conto de Hoffmann, Ofélia fascina o ingênuo estudante Nataniel, que não cessa de olhá-la. Mas essa boneca carrega algo de inquietante que ameaça o rapaz e pode levá-lo à morte.

Trata-se no estranho, assim, de uma problematização do corpo que incita o surgimento do corpo-olhar. Freud não chega a considerar a questão do espaço em sua teorização do Estranho, mas o texto de 1906 que lhe serviu de incitação para refletir sobre a estranheza, "Sobre a Psicologia do Estranho", de Ernst Jentsch, toma o conceito como uma "falta de orientação" frente ao mundo. (JENTSCH, 1906, p. 195) Freud menciona este fator, de passagem, como parte da contribuição de seu predecessor: "quanto mais orientada uma pessoa estiver em seu ambiente (*Umwelt*), menos facilmente ela receberá das coisas ou eventos que aí se produzem a impressão de estranheza". (FREUD, 1955/1919, p. 231) Ali onde o espaço liso se entreabre e desorienta o eu, o corpo se põe em questão e o sujeito (do inconsciente, do desejo) é convidado a surgir e habitar estranhamente o mundo.

A própria arquitetura pode, na proposta de Regina de Paula, revirar-se em território-convite a um desalojamento capaz de estranhar o eu e o mundo. Como em *Miragens*, nunca se apresenta um corpo nas fotografias da série *Não-Habitável* (1999). Mas toda fotografia materializa o olhar da artista, carregando sua passagem, sua presença pretérita nesse ambiente. As primeiras imagens da série foram tiradas em Nova York, no corredor subterrâneo do alojamento em que a artista vivia, lugar deserto que ela descobriu consistir em uma passagem para o prédio da universidade. Um díptico da série apresenta um espelho de segurança refletindo outro espelho de segurança no outro canto desse corredor e vice-versa. A apresentação dessas duas fotos lado a lado constrói uma louca e impossível passagem, um lugar no qual não há

ninguém (nenhum espelho captura a imagem da fotógrafa), mas que estranhamente solicita algum corpo. Trata-se de uma espécie de armadilha para pegar meu corpo, meu olhar.

Na série *Não-Habitável SSCC* (que se iniciou em 1999, utilizando imagens feitas em 1989), Regina de Paula capta imagens de um conhecido centro comercial próximo de sua residência, o chamado *Shopping dos Antiquários*, que ela já frequentava muito antes de pensar em incluí-lo em seu trabalho. "Preciso ter um encontro com o lugar", diz ela, salientando que quase todas as suas fotografias são de espaços que ela vivencia: "sou eu dentro do meu espaço". Como o título indica, as fotografias e o vídeo que fazem parte de *Não-Habitável SSCC* não estão habitadas: não se vê ninguém nos corredores pelos quais durante o dia costuma passar uma quantidade considerável de gente. A não-habitação, a ausência de um corpo visível, é justamente o que permite que se apresente nessas imagens o olhar da artista a habitar o mundo.

Pode então se apresentar o corpo-horizonte, ganhando o mundo e revirando a arquitetura – posto que, como diz Regina relatando algo que alguém lhe teria dito e que a encanta: "o espaço é a gente."

Notas

1 Ver http://www.york.cuny.edu/~malk/tidbits/n-cube-tidbit.html

Referências

CLARK, Lygia. Lygia Clark e o Espaço Concreto Expressional (1959). *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999, p. 83-86.

CLARK, Lygia. Do Ato (1965). *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999, p. 164-165.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1980). *Mil Platôs. Capitalismo e* Esquizofrenia, vol. V. São Paulo: Editora 34, 1997.

FREUD, Sigmund (1919). Das Unheimliche. *Gesammelte Werke*. Vol. XII. Londres: Imago, 1955, p. 229-268.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1917). L'Homme au Sable. *Contes Fantastiques*. Paris: Flammarion, 1980.

JENTSCH, Ernst. Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, n. 22, agosto de 1906.

dossiê

corpo desdobrado (org.: patrício rodríguez-plaza)

El cuerpo como posibilidad informativa, reflexiva y creativa

*Patricio Rodríguez-Plaza**

¿Es el cuerpo efectivamente un envoltorio de algo más que sus propios límites carnales, que pueda sorprendernos todavía desde la perspectiva de las experiencias artísticas? ¿Existirá el alma como una dimensión necesariamente trascendente respecto de esto que en nuestras lenguas romances llamamos, siguiendo al latín, *corpus*? ¿Es el cuerpo la literal o la metafórica encarnación de los sentidos, que ubicados más allá de su materialidad, solo instrumentalizan temporalmente las expresiones creativas?

Sea como fuere, el cuerpo es para las artes del espectáculo y las teatralidades, el elemento que les permite aun existir. No solo su fundamento, sino también su razón de ser, la exclusiva manera de acercarse a la expresión y a la experiencia estética. En este sentido las preguntas iniciales o son inconducentes o están mal formuladas, en cuanto ellas responden a la inalcanzable necesidad de conjurar a la única realidad a la que responde el cuerpo en su finitud: la muerte.

*Patricio Rodríguez-Plaza es investigador e profesor de la Escuela de Teatro y del Magíster en Artes de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es el autor de *Estética urbana y mayorías latinoamericanas* (Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2011) e de *La pintura callejera chilena*: manufactura estética y provocación teórica (Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2011). Es el director de la Revista *Cátedra de Artes*.

El presente dossier, luego, se articula en dos ejes que manteniendo sus especificidades, logra una coherencia obligada, entregada por las vías discursivas que literalmente atraviesan ciertos campos semánticos, profesionales y artísticos. Dossier integralmente a cargo de profesores de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Una vía está dada por un trabajo teórico y conceptual a cargo de María José Contreras, quien pasa revista a distintas maneras de entender al cuerpo como un camino excepcional y derecho de conocimiento. En un trabajo narrativo de alto alcance, este texto asume las implicancias epistémicas y hasta políticas sobre las cuales se ha comenzado a indagar el cuerpo no solo como objeto de conocimiento, sino, y sobre todo, como configuración de entendimiento y activamiento de las facultades sensoriales a través de las cuales los seres humanos nos conectamos con la realidad y la creación.

Una segunda vía propone los textos de los actores y académicos Alexei Vergara Aravena y Daniel Gallo Orrego, en donde cada uno y a su manera, nos entrega pistas de reflexión en relación al cuerpo como aparato y programa de realidades dramatúrgicas válidas como formas de creación estructurada y estructurante.

El primero se sitúa en el ámbito vasto y complejo de la enseñanza en una escuela de teatro, en donde el cuerpo es menos un instrumento a utilizar que una encrucijada cultural. Así, el profesor Vergara Aravena entabla una narración que informa y expone la tradición de un curso educativo formal llamado "Percepción Actoral", cuyo derrotero esencial es justamente la percepción en tanto posición y fundamentación pedagógica y creativa. Percibir, como se nos ha enseñado, es más que ver, oír o tocar, que son algunas de las experiencias a través de las cuales los sentidos crean sentido. Pero también percibir es una actividad intrínsecamente corporal y material, sin cuyos medios esta no existe más que como una expresión sin sustento ni anclaje.

En cuanto al texto de Gallo Orrego, se trata de una exploración con ribetes de introspección poética y teatral, en cuyo centro se sitúa la exposición de la necesidad de conceptualizar el arduo trabajo que le permite a un actor pensar y articular su quehacer. Esto en una obligada entremezcla entre aquello que siguiendo a Eugenio Barba podría ser su *personalidad, la tradición y el contexto histórico-cultural a través del cual esa personalidad se manifiesta y la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas* que le permiten sus resultados profesionales. La noción que guía y acompaña esta exploración es justamente la de *lo literal* como forma y herramienta de hacer efectivo un trabajo de relación creativa entre realidad, acción actoral y construcción de personaje.

Finalmente se debe señalar que las imágenes que completan este dossier corresponden a una intervención virtual hecha por Helena Panussis sobre un registro de video y fotografía de Claudia Sanhueza y Michèlle Piaggio del trabajo performático de la artista Sybil Brintrup; trabajo titulado *Acción Pública Pública,* realizado en el marco de la 11ª Bienal de Artes Mediales y presentado *in situ* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en octubre de 2013.

Brintrup se ha caracterizado por la realización de una obra ardua y regular respecto de la voz, de la escritura, de la significación que posibilitan los sonidos y las palabras en su configuración tipográfica, gutural, sonora, corporal. Todo ello, esta vez, aludiendo al quehacer doméstico del planchado de ropa asumido por la acústica de un edificio, que desde más de 100 años, almacena unas obras de renombre, obliterando con ello las otras miles de voces creativas dispersas en el ámbito de lo social.

De este modo los distintos caminos presentados en este espacio de *Poiesis* vuelven a temas recurrentes respecto del cuerpo expresivo, artístico, estético o performativo, que no por serlos, han perdido vigencia o han agotado sus rugosidades expresivas.

Agradecemos al profesor Luiz Sérgio de Oliveira por la invitación que nos ha posibilitado la realización de este dossier, el cual contó a su vez con la participación profesional de la coordinadora editorial de *Cátedra*, profesora Bernardita Abarca Barboza.

Patricio Rodríguez-Plaza
Director
Revista *Cátedra de Artes*

La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana

*María José Contreras Lorenzini**

RESUMEN: Muchas de las teorizaciones que en las últimas décadas han reconocido la relevancia sociocultural e histórica del cuerpo han privilegiado una mirada objetivante que considera el cuerpo como objeto de estudio. En esta presentación introduzco la metodología emergente denominada "práctica como investigación" que busca validar el cuerpo como un agente cognoscitivo por derecho propio promoviendo investigaciones académicas *guiadas por la práctica* donde el cuerpo con sus quehaceres y saberes es el principal agente movilizador. En el artículo discuto las implicancias epistemológicas, metodológicas y políticas de esta aproximación sosteniendo que esta perspectiva permite un giro epistémico que no se contenta con teorizar el cuerpo sino que busca ampliar el horizonte epistémico *a través* del cuerpo.

Palabras clave: cuerpo, investigación. práctica

*María José Contreras (Doctora en Semiótica, Universidad de Bolonia) es una artista de la performance y directora teatral Chilena. Es profesora asistente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile donde enseña en pregrado y postgrado. Su trabajo transita entre la investigación académica y la creación artística, estudiando y explorando desde las artes performativas la relación entre cuerpo, memoria y performance. Entre sus trabajos más recientes se encuentra la obra de teatro "Pajarito Nuevo la LLeva" basada en testimonios de niños durante la dictadura (próxima a publicarse por Bloomsbury, Londres), "#quererNOver" una acción de arte masiva donde participaron más de 1.200 personas para recordar a los detenidos desaparecidos en Chile y "Habeas Corpus" la primera performance realizada en el Palacio de Tribunales de Chile que planteó una crítica sobre el rol de la justicia durante la dictadura en Chile. Sus artículos han sido publicados en Chile, Brasil, Reino Unido e Italia. Más información en www.mariajosecontreras.com

Hasta la primera mitad del siglo XX el cuerpo era considerado una suerte de excedente epistémico al que no se le prestaba mucha atención. La herencia platónica marcó la teoría del conocimiento occidental que insiste en la distinción y jerarquización de la mente sobre el cuerpo, del saber (racional y verdadero) sobre el hacer (material y efímero). Los esclavos en la caverna de Platón, limitados a aquello que sus sentidos le mostraban, estaban condenados a no acceder a la verdad. Esta visión fundacional establece que los sentidos llevan a equívocos oponiéndose a la razón como camino exclusivo para acceder al conocimiento y la verdad. En el siglo XVII la Ilustración operó el distanciamiento definitivo respecto a la religión y el mito lo que reforzó el menoscabo de todos los conocimientos que no fueran racionales y científicos. Tal como planteó David Le Breton (2002) de la mano de Descartes la filosofía moderna terminó por cristalizar la hegemonía del pensamiento racional por sobre el conocimiento práctico. Este racionalismo y cientificismo han determinado aquello que se sanciona hegemónicamente como "conocimiento", fundando las premisas epistemológicas y metodológicas de la universidad en Occidente.

En las últimas décadas, sin embargo, disciplinas como la sociología, antropología y psicología, entre otras, se han abocado a estudiar las prácticas entendidas como articulaciones localmente determinadas de interacción entre cuerpos (humanos y no humanos). Campos de estudio como el feminismo, la teoría *queer*, los estudios críticos y culturales, así como los estudios de la *performance*, han avanzado en el estudio de las prácticas como formas de vinculación material entre los sujetos socioculturales. El estudio de las prácticas ha permitido indagar ese intersticio que permanecía como un "resto" entre las mentes individuales y los sistemas sociales, generando una nueva mirada sobre cómo se construye el conocimiento y se organiza la vida social. Schatzki, Knorr & Von Savigny (2001), de hecho, han postulado una suerte de "giro de las prácticas" (*practice turn*) definido como una nueva ontología del social entendido como red de prácticas encarnadas que se configuran entre sujetos, artefactos y objetos[1]. Este giro de las prácticas se produjo en distintos campos del saber por lo que no constituye un movimiento homogéneo; sin embargo, las distintas perspectivas adhieren a la premisa general que establece que el conocimiento, el significado, la ciencia, el poder y el lenguaje ocurren *en y por las prácticas*.

> Un nudo central, además, de los teóricos de las prácticas es la concepción de las prácticas como corporizadas [*embodied*], una colección de actividades humanas mediadas materialmente y

> organizadas en torno a un conocimiento práctico compartido. La calificación de "corporizadas" [*embodied*] se refiere, como muchos de los pensadores de finales del siglo veinte enfatizan (sobre todo feministas), a las formas como la actividad humana se entrelaza con las características del cuerpo humano. Aquellos teóricos de las prácticas que destacan la corporización [*embodiment*] creen típicamente que los cuerpos y las actividades se construyen en las prácticas. […] Según estos teóricos las prácticas determinan y constituyen el contexto en el que las propiedades corporales cruciales para la vida social se forman, no solo en cuanto competencias y actividades, sino también como experiencias corporales, presentaciones de superficie, e incluso como estructuras física (SCHATZKI et. al., 2001, p. 11, trad. mía).

La atención por las prácticas ha permitido orientar muchos estudios hacia la comprensión de los modos de aparición y representación del cuerpo en la cultura. Sin duda, estas teorizaciones han contribuido a reposicionar el cuerpo para reconocer en sede teórica su valor en la construcción de la identidad, los imaginarios culturales y por supuesto también en la comunicación y vinculación de los sujetos socioculturales. El cuerpo ha devenido un objeto que articula múltiples miradas y perspectivas, funcionando incluso como una categoría de análisis transversal que permite la convergencia y diálogo entre disciplinas disímiles.

El cuerpo como locus de conocimiento

En este artículo postulo que el interés por el cuerpo y las prácticas no ha conllevado una validación del cuerpo como agente activo del conocimiento. La gran cantidad de teorizaciones que han reconocido la relevancia sociocultural e histórica del cuerpo lo consideran como un objeto de estudio y lo estudian por tanto desde una mirada objetivante. El cuerpo y sus saberes han entrado a la academia para ocupar un lugar análogo al del cadáver en los teatros anatómicos del siglo XV: al analizar el cuerpo la teoría contemporánea lo desprovee de su turgente carnalidad. Las universidades, en cuanto instituciones encargadas de distribuir y regular el conocimiento, escasamente validan los saberes del cuerpo como conocimientos de igual jerarquía que los denominados conocimientos científicos. En este artículo introduciré una perspectiva que se ha desarrollado sobretodo en la academia anglosajona vinculada a las artes que ha intentado superar la mirada objetivante sobre el cuerpo para promover metodologías de investigación *guiadas por la práctica*. Estas metodologías que instalan el cuerpo como principal agente cognoscitivo y experiencial han proliferado exponencialmente desde finales de

los años setenta. Las facultades vinculadas a las artes (escuelas de teatro, de *performance*, de artes visuales, de música, entre otras) que tradicionalmente han conjugado los saberes prácticos propios de los oficios de los artistas con la reflexión teórica han sido el terreno más fértil para el desarrollo de estas metodologías. Las metodologías guiadas por la práctica proponen un giro epistémico importante que promueven una política del conocimiento nueva. Me parece que el campo de las artes puede hoy aportar estas reflexiones epistemológicas y políticas a otros campos disciplinarios. Espero con este escrito contribuir a forjar un puente que desde mi ámbito de competencia -las artes performativas– pueda aportar a la discusión sobre la *investigación a condición de cuerpo* en otros campos disciplinarios.

Las metodologías de investigación guiadas por la práctica desarrolladas en el ámbito de la investigación artística buscan no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo. Como mencioné anteriormente, estas apuestas metodológicas intentan resistir el imperialismo del discurso verbal en la academia para generar un auténtico giro epistémico que incluya los conocimientos no verbales. El cuerpo, en este contexto, deja de ser un objeto de estudio para devenir en un agente cognoscitivo capaz de generar conocimientos que exceden el lenguaje verbal y las codificaciones matemáticas que tanto ha privilegiado la ciencia moderna.

Como ya mencioné estas metodologías guiadas por la práctica se han desarrollado principalmente en la academia anglosajona, lo que ha implicado que su difusión se realice sobre todo en inglés. Me parece que estos modelos anglosajones pueden servir como referencia y contraste respecto al estado del arte en América Latina. A partir de la reflexión que planteo, discutiré la aplicabilidad y usabilidad en nuestros contextos locales de este tipo de metodologías, tanto aquellos vinculados con la investigación artística en las artes como en modo más general a la investigación guiada por la práctica.

Tal como revisa Sullivan (2006) términos como investigación basada en las artes (*arts-based research*, BARONE & EISNER, 1997; EISNER, 2007), investigación informada por las artes (*arts-informed research*, COLE, NEILSON, KNOWLES & LUCIANI, 2004) e investigación basada en la práctica (FRAYLING, 1997) han surgido de distintas filiaciones y contextos. La modalidad de *investigación basada en las artes* se asocia en general al ámbito de la educación y pretende revelar la importancia de las artes en los procesos de aprendizaje y enseñanza. En este

documento me interesa el otro ámbito definido ampliamente como *investigación basada en la práctica o investigación conducida por la práctica* que define un tipo de investigación realizada en programas de postgrado que consideran el trabajo de taller como crucial en el desarrollo investigativo. Estos modelos de investigación surgen desde la necesidad a nivel de postgrado de incluir la práctica artística como modalidad para generar conocimientos "otros". En el Reino Unido, desde inicios de los noventa, se ha empezado a validar este tipo de metodologías, por ejemplo aceptando la exhibición de una obra creativa como parte del examen doctoral. Tal como explica Vera (2010) existen al menos cincuenta programas doctorales en Australia, Canadá, Sudáfrica, Estados Unidos y Reino Unido que contemplan la posibilidad de presentar una obra como resultado final. Estos programas que admiten resultados prácticos trabajan desde la conjunción de la teoría y la práctica lo que se manifiesta en todos los niveles de los proyectos doctorales: desde su diseño, pasando por sus (inéditas) metodologías y finalmente por la producción de resultados que pueden ser prácticos (en el caso de una obra de artes visuales como resultado doctoral) o mixtos (que considera la obra más un documento escrito).

La práctica como investigación

Sería impensable en esta sede revisar todas las metodologías que se incluyen bajo el paragua conceptual de *investigación conducida por la práctica*, por lo que me concentraré en el modelo que desde mi perspectiva resulta más atractivo y aplicable en nuestros contextos latinoamericanos denominado *práctica como investigación*. Esta metodología emergente se caracteriza por establecer que existe un tipo de conocimiento que surge desde los cuerpos y sus transformaciones lo que justificaría su aplicación a distintos campos disciplinarios donde "[l]a investigación tendría lugar en y a través de los cuerpos. Podría transmitir y proliferar entre los cuerpos, cuyas transformaciones podrían ser irreductibles, literalmente incomparables, eternamente singulares e irrevocable, no susceptibles de escritura" (JONES, 2009, p. 20, trad. mía). Esta investigación es eminentemente performativa y se diferencia radicalmente de la investigación cualitativa y cuantitativa. Tal como postula Brad Haseman en *A Manifesto for Performative Research* (2006) la característica distintiva de este tipo de investigación es que:

> […] se expresa en formas no numéricas y en forma simbólicas que van más allá de las palabras y los textos discursivos. Estas formas incluyen formas materiales de prácticas, de imágenes

> fijas o en movimiento, música o sonido, acción en vivo o códigos digitales" (HASEMAN, 2006, p. 6, trad. mía).

Si bien es cierto que en varias disciplinas sociales se ha producido una suerte de giro performativo que vincula investigación con práctica (como por ejemplo en la etnografía), lo característicos de las investigaciones performativas es que consideren la práctica como la principal actividad investigativa.

> En primer lugar la investigación debe ser iniciada por la práctica, las preguntas, problemas y desafíos son identificados y formados por las necesidades de la práctica y los investigadores prácticos; en segundo lugar, la estrategia de investigación se desarrolla por medio de la práctica usando predominantemente metodologías y métodos específicos y conocidos para quienes hacen práctica (GRAY, 1996, p. 3, trad. mía).

La predominancia de la práctica no implica que todo lo que sucede en el curso de la investigación sea exclusivamente práctico, sino que más bien se favorece una triangulación entre tres tipos distintos de conocimiento: el conocimiento del investigador (que incluye conocimiento corporizado, experiencia fenomenológica, el saber hacer), la reflexión crítica (investigación-acción, conocimiento explícito) y conocimiento conceptual (entendidos como marcos teóricos) (NELSON EN JONES, 2009).

Desde mi perspectiva lo que define una práctica como investigación es que las preguntas o motivaciones iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica. Por ejemplo, entre los años 2008 y 2013 conduje una práctica como investigación que se interrogaba sobre los modos mediante los cuales el teatro puede recuperar, reconstruir y resemantizar la memoria. La investigación se titulaba "Teatro y memoria. Estrategias de (re) presentación y elaboración escénica de la memoria traumática infantil" y tenía como objetivo general explorar escénicamente las posibilidades de performativización de testimonios de personas que en Chile durante la dictadura eran niños[2]. Como es evidente, esta pregunta de investigación solo podía responderse mediante la experiencia de trabajo con actores. Junto a los actores probamos distintas modalidades de traducción escénica de los testimonios y era esta experiencia laboratorial lo que guiaba nuestro actuar, el diseño y el camino que, desde la práctica, debíamos seguir. En esta práctica como investigación fue crucial el trabajo

interdisciplinario con Milena Grass (traductora y teórica del teatro) y Nancy Nichols (antropóloga), quienes aportaban una mirada crítico-reflexiva al proceso. Aun así lo que permanecía en el centro del proyecto era la propia práctica investigativa que de una forma u otra se conducía reflexivamente a sí misma.

Aspectos Metodológicos

La metodología de las investigaciones conducidas por la práctica tiene diferencias sustanciales con la metodología de la investigación clásica en las ciencias sociales. Tal como plantea Josette Féral (2009), la investigación clásica es de carácter analítico-descriptiva y ocupa herramientas de disciplinas sociales tales como la sociología, semiótica y la historia. Estas modalidades investigativas se han instalado hegemónicamente como la forma de realizar investigación considerando la práctica apenas como su objeto de estudio. En una investigación de esta naturaleza, existe una hipótesis, una fase de recogida de datos, una fase de análisis y la difusión se realiza mediante la publicación en revistas especializadas. Como veremos a continuación la práctica como investigación posee importantes diferencias respecto a esta aproximación hegemónica en nuestra academia.

Difieren también de las aproximaciones cualitativas y cuantitativas más convencionales. Según Brad Haseman (2006) muchas veces las prácticas como investigación no parten de una pregunta sino que se formulan a partir de un interés. Esto permite que el diseño metodológico exploratorio sea también más fluido y pueda emerger en el curso de la acción. No solo las preguntas iniciales, sino que también la hipótesis de investigación puede surgir a *posteriori*, siendo la propia práctica investigativa la que en un determinado momento ilumina su formulación. En una práctica como investigación la dosis de incertidumbre es mayor porque no todo puede formularse en palabras y, por tanto, no todo "aparece" en forma clara. Es por esto que el rol de la hipótesis es particular puesto que esta nunca puede ser del todo "probada" como sería por ejemplo en un experimento. Lo que queda probado a nivel de la experimentación es que se puede experimentar, que se pueden proponer nuevas ligazones, que es factible generar nuevas experiencias para dar cuenta de posibles respuestas que en general son únicas e idiosincráticas.

La dosis de incertidumbre implica que a diferencia de aproximaciones más convencionales (cualitativas, cuantitativas, pero también por ejemplo de estudios teatrales) que necesariamente definen *a priori* un diseño de investigación que da cuenta de sus objetivos generales y específicos y de los procedimientos que se van a realizar, en la práctica como investigación este diseño es fuertemente "emergente" en el sentido que varia a medida que se desarrolla la proyecto. En este sentido la práctica como investigación se emparenta más con la investigación cualitativa, pero -y aquí insisto sobre la dificultad de traducibilidad discursiva de las prácticas- esta emergencia se torna más radical, puesto que implica soportes plurimatéricos y polisensoriales.

La práctica como investigación requiere entonces un delicado equilibrio que no es para nada fácil. Se trata por un lado de tener siempre en mente las preguntas de la investigación (que funcionan como timón del trabajo), pero a la vez tener la suficiente flexibilidad para acoger aquello que surge desde la práctica. El equilibrio resulta complicado y exige lo que defino como una mirada binocular que logre mirar una misma cosa desde dos perspectivas distintas en forma simultánea. La práctica como investigación necesita investigadores entrenados para lograr esta fusión binocular que pueda aunar las perspectivas corpóreas y discursivas construyendo un objeto único.

En esta visión binocular resulta imprescindible la documentación del proceso. Al igual que en la denominada investigación-creación (FÉRAL, 2009; SÁNCHEZ, 2009) es crucial que los investigadores-prácticos lleven un registro del proceso. Este registro puede ser escrito, pero también incluir videos, imágenes, dibujos y otros tipos de materialidades. Estos materiales sirven después para reconstituir analíticamente la genética del proceso de investigación. Tal como plantean Ledger, A., S.K. Ellis y F. Wright (2011) los registros pueden ser de diversa índole para abarcar distintas estrategias de archivización de las prácticas. Estos materiales resultan después fundamentales para la comprensión de lo que ha sucedido en el proceso investigativo. El registro en estos casos no se limita a describir el proceso sino que también funciona como dispositivo que transmite conocimiento. Tal como plantea Barrett (2010) la exégesis puede entenderse como un meme, es decir como un dispositivo que es a la vez una idea y el vehículo del conocimiento. La exégesis no se limita a describir sino que aspira a dilucidar los procedimientos para generar otras formas de conocimiento en el contexto académico potenciando la metodología que describe y encarna más allá de ese trabajo en particular.

"La exégesis puede ser vista tanto como una réplica o una revisión del trabajo artístico completo como también un discurso reflexivo sobre momentos significativos de revelamiento" (BARRETT, 2010, p. 160, trad. mía).

Otra importante característica distintiva es que los resultados de prácticas como investigación deben saber reflejar esta visión binocular e incluir en sus resultados dispositivos prácticos sean estos una obra, un taller o una experiencia intersubjetiva programada. No me parece, como hacen algunos investigadores prácticos, que sea conveniente descartar como resultado la escritura *a priori*, muchas veces hay aspectos del resultado práctico que son susceptibles de verbalización y que puedan por ende ser formulados en términos de un *paper*. Es imprescindible, sin embargo, que cuando se incluya un documento escrito (sea este un *paper*, una exégesis o una memoria de obra) se explicite que la operación de transducción intersemiótica es penalizante para la riqueza multisensorial y experiencial propia de la práctica. Es decir que se explicite y reconozcan los límites del discurso para dar cuenta de la compleja multimodalidad de las prácticas.

Una posibilidad interesante, son los denominados ensayos performáticos que "invitan a una reconceptualización experiencial" (NELSON, 2009, p. 118). Este formato, escasamente explorado en la academia de nuestro país, entreteje un argumento con una forma expresiva generalmente no verbal que de cuenta del postulado. Se parte de un argumento (afirmación o postulado) que debe ser probado tanto discursivamente como en la práctica. Por ejemplo, en el curso "Políticas y estéticas del cuerpo en escena" del Magíster y Doctorado en Artes UC que dicté en 2013 les pedí a los estudiantes que hicieran un ensayo performativo como examen final. Uno de los argumentos, del alumno José Miguel Candela formuló el siguiente argumento:

> El uso de la tecnología digital en su relación con el cuerpo comprueba una doble dimensionalidad de características dialécticas. Si bien encarna la evolución del cuerpo hacia un pos-humano tecnológico y a una posible emancipación, provocando así una modificación fenomenológica del cuerpo, también despliega, gracias a la misma tecnología, un tipo de vigilancia panóptica (de los observados, de los que vigilan), que la evolución tecnológica perfecciona y que el poder económico ejerce, y que en líneas generales se desarrolla para la obtención de más y mejor información, y finalmente, de mayor productividad (CANDELA, 2013, trabajo entregado para el curso).

Junto con un interesante trabajo escrito, José Miguel realizó una instalación. En una sala estaba una bailarina cuyos movimientos eran traducidos por un software como sonidos musicales. Los espectadores entramos a la sala y presenciamos la instalación durante algunos minutos. Poco a poco nos fuimos percatando que había cámaras en la sala que no estaban enfocadas en la bailarina sino en nosotros como espectadores. Descubrimos que en la sala contigua un circuito cerrado "nos vigilaba" grabando todo lo que hacíamos en la instalación. Esta sala contigua tenía también un computador donde aparecía información extraída de internet sobre los espectadores. Esta experiencia performativa nos permitió como participantes vivenciar el argumento de José Miguel en nuestros cuerpos, lo que después se tradujo en una conversación muy interesante que sin duda habría sido distinta sin la experiencia práctica. Los resultados de una práctica como investigación deben rescatar la visión binocular antes mencionada y descubrir la forma de transmitirlo al espectador/lector/destinatario de la investigación. Cuando esta operación es exitosa, la valencia política de la práctica como investigación se irradia y circula más allá del territorio académico.

La práctica como investigación, en fin, adhiere a una ética y política de investigación. En este sentido el hecho de ser emergente o dinámica no implica que cualquier tipo de experiencia pueda considerarse práctica como investigación. La práctica como investigación no es lo mismo, por ejemplo, que la indagación propia del quehacer artístico. Es bien sabido que antes de empezar a montar una obra de teatro o a diseñar una instalación el artista se prepara: lee, piensa, diseña, discute. Estos procesos indagatorios no son equiparables a la lógica de la investigación en la academia a la que la práctica como investigación desea de alguna forma, aunque sea parcialmente, adscribir. La diferencia radica en que la práctica como investigación exige tener claras las preguntas y diseñar (aunque esto varíe en el camino) una cierta metodología. Las preguntas, al igual que en la investigación científica deben ser específicas para lograr orientar el proceso. Una buena pregunta delimita el ámbito de acción performativa y encuadra la experimentación. Además, en una práctica como investigación lo más relevante es el proceso de indagación y la experimentación: el fin último es explorar, no crear. En eso difiere de la indagación artística que busca crear una obra, un producto artístico. En la práctica como investigación el propósito es autorreflexivo y busca generar nuevo conocimiento (encarnado, práctico), no (necesariamente) crear una obra de valor estético (aunque esto también puede darse). Otro aspecto fundamental que no siempre se verifica en el trabajo de los artistas es el

registro del proceso. Tal como mencioné anteriormente, el registro es fundamental a la hora de realizar una práctica como investigación. Este registro, a diferencia del registro que puede llevar un artista (cuaderno de notas, bitácora, dibujos, bosquejos), responde a parámetros de legibilidad para que después puedan ser analizados, re-articulados, re-presentados para reconstruir la genética del proceso investigativo.

Implicancias políticas y epistemológicas

La práctica como investigación no es solo una propuesta metodológica, se trata, en el fondo, de un proyecto político.

> Sus fundamentos epistemológicos ponen en evidencia un deseo profundo de modificar la visión dominante de la investigación más común en el Reino Unidos y los Estados Unidos. Va acompañada de un objetivo político, radical con la voluntad de intervenir la sociedad [...] Sus objetivo, métodos y finalidad modifican nuestra mirada sobre la investigación y su papel" (FÉRAL, 2009, p. 325).

En este sentido, y tal como plantea Kershaw (2009) en las últimas décadas se ha hecho cada vez más claro que la práctica como investigación puede desencadenar desafíos fundamentales y radicales a los paradigmas sobre el conocimiento. Esto es algo que se ha verificado en las universidades que han implementado estas metodologías conducidas por la práctica que han podido contribuir significativamente a la academia en general (JONES, 2009). Esta perspectiva político-metodológica permite en buenas cuentas avanzar un paso más allá en la crítica a la colonización de la mirada objetivante típicamente científica que ha primado en nuestras universidades.

La práctica como investigación es también un efectivo antídoto a lo que Michel Foucault llamó el disciplinamiento de los saberes que implica la normalización, distribución y jerarquización el conocimiento. Esta aproximación no solo discute la hegemonía del imperialismo textualizante sino que también, por trabajar en el campo de las prácticas, relativiza los dominios disciplinarios promoviendo una *antidisciplina* que pone en juego las distinciones, calificaciones y normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante. Tal como explica Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) la disciplina, en cuanto mecanismo de regulación de la conducta implica entre otras consecuencias la selección, normalización, jerarquización y centralización

de los contenidos del saber lo que redunda en el control de la producción de discurso. Para hablar/producir/compartir saber, se debe seguir un largo camino de validación que sigue un tiempo disciplinario que busca a fin de cuentas la distribución del conocimiento. Esta estructura disciplinar de los saberes, tan propia del siglo XX, se ve amenazada por las metodologías de práctica como investigación que cercenan una de las fronteras más férreas en la academia la división entre conocimiento intelectual y saber práctico. Pero además la práctica como investigación desdibuja las fronteras disciplinarias, puesto que requiere que las disciplinas colaboren en una configuración posdisciplinar.

Para ejemplificar el borramiento de la distinción entre fronteras disciplinarias, volveré sobre la práctica como investigación antes mencionada que pretendía explorar estrategias de escenificación de los testimonios de personas que habían sido niños en la dictadura en Chile. Para tal efecto, la antropóloga y experta en historia oral Nancy Nichols elaboró una entrevista semiestructurada. El trabajo práctico con actores fue develando que muchos recuerdos de niños se asientan en experiencias sensoriales más que en episodios o eventos. A partir de este "descubrimiento" Nancy decidió incluir preguntas en la entrevista que apelaran a estos recuerdos sensoriales como por ejemplo: ¿qué olor recuerdas?; si el día del golpe fuera un color, ¿qué color sería?. Es así como en la estructuración de la entrevista colaboraron distintas disciplinas difuminando las fronteras del saber. De esta forma la práctica influyó directamente en la construcción del instrumento afectando y cambiando una técnica tradicional de construcción de entrevistas.

Aplicabilidad del modelo en Chile y América Latina

Las metodologías guiadas por la práctica se han validado en el campo de los estudios de postgrado anglosajones. Para concluir me gustaría reflexionar sobre la aplicabilidad del modelo en Chile pensando en las artes y cómo desde aquí se podría operar una irradiación hacia otras disciplinas. En primer término conviene revisar el contexto geopolítico de Chile en cuanto país latinoamericano e identificar las diferencias respecto a los contextos europeos o norteamericanos. Es cierto que la relación con los cuerpos en América Latina es distinta respecto a otros territorios. Aquí, la racionalidad y el cientificismo eurocéntrico se encontraron con otros modos de experienciar el cuerpo que, de una u otra forma, entraron en diálogo con la estricta división

cartesiana. Esta herencia precolombina es tal vez una de las razones por la que en varios países de América Latina las escuelas de formación de artistas se instalaron en las universidades a diferencia de lo que sucede por ejemplo en Europa donde los artistas tradicionalmente se han formado en academias extrauniversitarias. No creo que la forma como en América Latina hemos históricamente articulado la teoría y la práctica pueda ser del todo comparable con lo que ha sucedido tradicionalmente en Europa o Norteamérica. El contexto latinoamericano ha permitido otro tipo de relación con los saberes del cuerpo. La academia universitaria, sin embargo, no ha sabido preservar ese patrimonio intangible adhiriendo con el paso del tiempo casi acríticamente a los parámetros impuestos desde otros continentes. Vemos como hoy en las universidades la consolidación de la implacable tiranía de los *papers*, los ISI, las ponencias en congresos e, incluso, el uso cada vez más frecuente del inglés como idioma de postulación a los fondos nacionales de investigación (como por ejemplo el Fondecyt). Desde mi perspectiva la globalización en ese sentido ha sido implacable. Sus víctimas, el cuerpo y sus saberes, han quedado relegados a ciudadanos de segunda clase.

Las metodologías conducidas por la práctica desarrolladas en el Reino Unido, Sudáfrica, Australia y Estados Unidos adhieren a un proyecto político descolonizador que pretende justamente devolver al cuerpo su posibilidad de acción. Este proyecto político aunque criado fuera de nuestros territorios se emparenta con la necesidad en nuestros países de repensar la forma cómo educamos a nuestros niños, cómo se genera conocimiento, y con qué criterios se valida el conocimiento en nuestra sociedad. La práctica como investigación permite valorar y validar los saberes del cuerpo, su accionar, su creatividad, su sensorialidad y psicomotricidad, no como saberes ornamentales sino como saberse fundantes de nuestra subjetividad. Mi interés en esta apuesta metodológica responde entonces a ese proyecto descolonizador del racionalismo acérrimo, del cientificismo, de la objetivación de los cuerpos.

Se requiere, sin embargo, que quienes estamos en la academia nos comprometamos con ese proyecto político activamente para influir en las políticas públicas que regulan la universidad y la investigación en nuestro país. El Fondecyt (Fondo Nacional de Investigación en Chile), por ejemplo, veta en sus bases la posibilidad de trabajo con artistas lo que necesariamente impide el desarrollo de prácticas como investigación en el ámbito de las artes. El formulario resulta igualmente restrictivo en lo que compete a otras disciplinas que deben responder a un diseño clásico que no admite otras metodologías. Los resultados exigidos, en cualquier

caso se reducen a publicaciones ojalá en revistas ISI en inglés, y excluyen cualquier otro tipo de resultado de índole práctica que queda relegado en el informe final a "logro". Es necesario que los académicos involucrados en el trabajo de investigación práctica avancemos hacia la promoción de políticas públicas que poco a poco equiparen los derechos/deberes con los de la investigación clásica.

Una primera experiencia en Chile: el Doctorado en Artes de la Universidad Católica

Recientemente se ha inaugurado el Doctorado en Artes UC en el que participo como docente. Después de varios años de trabajo de la Comisión de Diseño del Doctorado en Artes UC se formuló un programa que admite entre sus posibles salidas la realización de una práctica como investigación. Esto quiere decir que los candidatos pueden elegir si realizar una tesis convencional (en historia de las artes, semiótica, estudios teatrales, etnomusicología, etc.) o bien aventurarse en la ardua tarea de explorar metodologías conducidas por la práctica. En estos casos los requisitos para la obtención del grado contemplan no solo la redacción de un documento escrito (tesis), sino también la realización de una obra o dispositivo práctico que dé cuenta del trabajo desarrollado. Se trata de un programa innovador que intenta avanzar en la descolonización de la teoría hacia metodologías conducidas por la práctica. En este programa el Comité de Postgrado definió las tres opciones que justifican una modalidad de tesis doctoral que incluye obra:

1. La hipótesis de investigación solo puede ser validada por medio de la práctica artística.
2. Cuando la obra constituye una respuesta, aunque sea parcial, a la pregunta de investigación.
3. Cuando la determinación de la hipótesis surge a partir del proceso de creación.

Destaco este incipiente modelo que, sin duda, deberá ajustarse en el proceso de implementación por su coraje para proponer un giro epistémico que no se contenta con teorizar el cuerpo sino que busca ampliar el horizonte epistémico *a través* del cuerpo. Se trata de un programa piloto en nuestro país (y también en América Latina) que espero permita, en la práctica, probar la aplicabilidad de estas metodologías en Chile.

Lo que el cuerpo sabe

En fin, para concluir es necesario reivindicar que aquello que el cuerpo sabe no puede traducirse al discurso, no del todo por lo menos. Existe un residuo de la experiencia que habita en nuestro cuerpo individual y también en nuestros cuerpos sociales que es irreductible a la palabra. Los saberes del cuerpo son otros tipos de conocimientos que pueden ampliar, airear, expandir los horizontes epistémicos a los que la academia eurocéntrica nos ha acostumbrado.

Notas

1 La reflexión sobre las prácticas no es del todo nueva, existen importantes aportes desde la filosofía (Wittgeinstein 1953; Taylor 1985), la sociología (Bourdieu 1990; Giddens 1979; Latour 2005), la teoría crítica (Foucault 1975), así como también de la semiótica que hace ya varias décadas ha puesto en relieve la importancia de la emergencia de significados desde las prácticas. (Fabbri 2005; Fontanille 2006).

2 Para una descripción exahustiva de este trabajo véase Contreras, Grass y Nichols 2009.

Referencias

ALLEGUE, L.; KERSHAW, B.; JONES, S.; PICCINI, A. (eds.). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave, 2009.

BARONE, T.; EISNER, E. Arts-based educational research. In: JAEGER, R. M. (ed.) *Complementary Methods for Research in Education*, 2nd Edition. Washington: American Educational Research Association, 1997, p. 72-116.

BOURDIEU, P. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press, 1990.

COLE, A.; NEILSEN, L.; KNOWLES, G.; LUCIANI, T. (eds.). *Provoked by Art: Theorizing Arts-Informed Research*. Halifax, NS: Backalong Books, 2004.

CONTRERAS, M.J.; GRASS, M.; NICHOLS, N. (2008). Pajarito Nuevo la Lleva: estratégias de representação e elaboração cênica de memória traumática infantil. *Revista Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Artes e Cultura de Expressão Hispânica. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 17, p. 154-172, 2009.

EISNER, E.W. Art and Knowledge. In: KNOLES, G.; COLES, Al. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methdologies, Examples and Issues*. California: Sage, 2007, p. 3-12.

FABBRI, P. *La svolta semiótica*. Bari-Roma: Laterza, 1998.

FÉRAL, J. Investigación y creación. *Estudis Escénics. Quaderns del Institut del Teatre*, n 35, p. 327-335, 2009.

FONTANILLE, J. Pratiche Semiotiche. *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza*, n. 4, p. 161–185, 2006.

FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Trad. de Aurelio Garzón. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

FRAYLING, C. *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*. Lichfield: UK Council for Graduate Education, 1997.

GIDDENS, A. *Central Problems in Social Theory*. California: University of California Press, 1979.

GRAY, C. *Inquiry through Practice*: Developing Appropriate Research Strategies. 1996. Recuperado el 20 julio 2013. http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf

HASEMAN, B. C. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, v. 118, p. 98-106, 2006.

JONES, S. The Courage of Complementarity: Practice-as-Research as a Paradigm Shift in Performance Studies. In: ALLEGUE, L.; KERSHAW, B.; JONES, S.; PICCINI, A. (eds.) *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave, 2009, p. 18-32.

KERSHAW, B. Introduction. In: ALLEGUE, L.; KERSHAW, B.; JONES, S.; PICCINI, A. (eds.). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave, 2009, p. 1-16.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LE BRETON, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LEDGER, A.; ELLIS, S.K.; WRIGHT F. The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research. En: KERSHAW, B.; NICHOLSON, Helen (eds.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Gran Bretaña: Edinburgh University Press, 2011, p. 162-185.

NELSON, R. Modes of Practice-as-Research Knowledge and their Place in the Academy. En: ALLEGUE, L.; KERSHAW, B.; JONES, S.; PICCINI, A. (eds.). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave, 2009, p. 112-131.

SÁNCHEZ, J. A. Investigación y experiencia. Metodología de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis Escènics. Quaderns del'Institut del Teatre*, n. 35, p. 327-335, 2009.

SCHATZKI, K.; KNORR, C.; VON SAVIGNY, T. (eds.). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London: Routledge, 2001.

SULLIVAN. Research Acts in Art Practice. *Studies in Art Education*, n 48, p. 19-35, 2006.

TAYLOR, C. *Human Agency and Language*. New York: Cambridge University Press, 1985.

VERA, A. Arte y conocimiento: algunas reflexiones desde la perspectiva del postgrado *Cátedra de Artes*, n 8, Santiago, Chile, p. 9-28, 2010.

Percepción Actoral: formación inicial del actor en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

*Alexei Vergara Aravena**

RESUMEN: El texto expone desde una perspectiva profesoral los fundamentos, trayectoria, objetivos y vicisitudes del trabajo del curso *Percepción Actoral* impartido en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centrándose en el ámbito corporal, muestra en un primer punto las conceptualizaciones que animan tal ejercicio académico, como también los planteamientos metodológicos que guían esta labor, así como las problemáticas que se desprenden de un curso de jóvenes que debe moverse en dos dimensiones definidas: contacto con su cuerpo y yo perceptual y con la realidad social. En el primer caso se trata de explorar la memoria física y emotiva; mientras que en el segundo caso el camino es la selección de un territorio de materialidades desplegadas en la textura social –las más de las veces popular- de la ciudad.

Palabras clave: percepción, observación, formación de actores

Origen y estatus del curso "Percepción Actoral"

El curso "Percepción Actoral" se dicta desde 1969 y hasta la fecha durante el primer semestre de la carrera de Actuación en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Independientemente de los cambios curriculares que se han llevado a cabo en los últimos

*Alexei Vergara es profesor asistente de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actor, Licenciado en Actuación y Magíster en Actor Training and Coaching, Royal Central School of Speech and Drama. Universidad de Londres. E mail: avergarb@uc.cl

tiempos, este curso ha permanecido como inicio de un trayecto, debido a la importancia que se le atribuye como base para la formación de actores. Tiene su origen en un período convulsionado de la historia de Chile, cuyos hitos más significativos fueron las manifestaciones estudiantiles y las ocupaciones de planteles universitarios iniciadas el año 1967, el nacimiento de la creación colectiva como una nueva forma de hacer teatro social y de denuncia, así como la implantación de una dictadura cívico-militar que solo llegó a su fin en 1989.

El curso, luego, se inserta en una tradición que marca a esta Escuela, y que no se da en otros lugares universitarios o academias dedicadas a la formación de actores en Chile. Como asignatura representa el diseño de un punto de inflexión donde se manifiestan y definen las bases de los diferentes campos en los que está fundamentado el arte de la actuación; lo que nuestra unidad académica ha definido como centro fundamental del aprendizaje teatral, donde se manifiestan las grandes interrogantes sobre las líneas directrices en las que se cimienta nuestra escuela y se establece la visión que se ha considerado para articular todo el plan pedagógico posterior.

Definiciones y metodologías

Lo que inicialmente surge como interrogación es ¿por qué no es exactamente un primer curso de actuación? ¿Por qué debe ser algo previo para luego abordar las diferentes técnicas y estilos de actuación? ¿Por qué entonces se decretó como la primera experiencia académica fundamental que los estudiantes deben cursar y ser aprobados?

Más allá de la importancia de ser la primera etapa formativa, se trata de un espacio previo a las técnicas habituales de la interpretación que dice relación con exploraciones corporales, lúdicas, para que el estudiante tome confianza, aprenda a relacionarse con sus compañeros en forma desinhibida y, obviamente, tome conciencia profesional de su propio cuerpo.

En los orígenes del actual currículo de esta Escuela se determinó que era necesario definir un campo de experiencia previo para comprender los conceptos fundamentales en el desarrollo de un actor: la comprensión que él deberá tener del conflicto dramático en los textos y de los mecanismos para abordarlos técnicamente. Un campo de experiencias previas que se necesita para abordar lo que habitualmente se entiende como aprendizaje del actor, tanto en sus bases orgánicas y emotivas, como también en su comprensión y participación del medio teatral

en sus diferentes vertientes. Este campo de experiencia desarrollado en el curso implica dotar al estudiante de un marco de vivencias significativas en la vinculación con el mundo social, lo que sitúa al aprendiz en el plano de la investigación de segundo orden, enfatizando en la capacidad de percepción y empatía con el mundo social; y constituyendo su quehacer artístico en base al propio mundo social, meditado e internalizado en el propio mundo del actor, es decir en su propio marco referencial. Esto significa más que interpretar información proveniente de un entorno por medio de los sentidos, la elaboración de un mecanismo de resignificación e internalización del contexto de lo sensible bajo premisas que pueden ser apoyadas, entre otras dimensiones culturales, por las ciencias sociales y que permitan la abstracción de lo percibido y vivenciado, avanzando desde lo recolectado a la creación dramática. El teatro siempre es, al fin y al cabo, creación desde la ficcionalidad, pero será diferente cuando se diseña y legitima un primer campo donde la creación deba ser en base a la percepción, a los sentidos y la estructura orgánica que entrega el cuerpo.

Esto significa que el joven estudiante de actuación en el entrenamiento recibido en aula, logra reconocer y desarrollar la capacidad de elaborar e interpretar la información y la realidad social desde el mismo contexto en que la recoge. Esto implica un proceso intersubjetivo, es decir, la vivencia individual en un mundo compartido, un mundo cruzado en la experiencia con los otros, remitiendo a las interacciones entre un *yo* y un *otro* que se encuentra allá, fuera de él, en el mundo de la vida social.

Aquí la intersubjetividad se entiende como la manera en que se logra entender al otro a partir de la implicancia con el mundo que rodea y envuelve al sujeto, a partir de la interacción y observación de su contexto social. Se echa mano así al concepto de empatía: se comprende al otro en la medida en que hay un intento por ponerse en su lugar, conectándose con sus sentimientos y entrando en su universo de significación al identificarse con él y su entorno.

Este *yo* del joven estudiante-actor contiene los impulsos psíquicos y emotivos que orientan las múltiples posibilidades de poner atención a un determinado fenómeno de lo social, que por medio de un entrenamiento dirigido en el curso posibilite la creación de una experiencia artística. La realidad social y, por tanto, no ficcionada, contiene mundos, espacios y situaciones que existen en el mundo de lo dado y que, aun cuando han inspirado los textos que los estudiantes deben ejecutar, no son textos, son la realidad. Pareciera ser que a medida que el estudiante de

actuación y por extensión el actor, aprende y desarrolla su oficio debiera ser menos *él mismo* y más *el personaje*, siempre bajo las premisas y coordenadas de una estética escénica, de un texto dramático, de la creación de un mundo ficcional.

Sin embargo, se decidió comenzar por lo opuesto: no hay personaje y tanto el mundo como la estética determinada por la ficción del texto, es sustituida por la realidad en sus manifestaciones dramáticas: mundos, situaciones, personas, que día a día están socialmente operando. Así, la atención está anclada al *yo* corporal que percibe, en el actor que debe significar desde lo real, no en base a lo ficticio del texto.

La percepción

Ahora bien, la percepción se nos presenta como un proceso dicotómico que integra el adentro y el afuera del cuerpo del actor. El adentro es el mundo de la sensorialidad del estudiante desde su propia conciencia y vivencias; y el afuera es lo social, lo no ficcional. Esto implica tres etapas de entrenamiento y de aprendizaje: 1) el mundo de la exploración personal-sensorial que conecta el cuerpo con las emociones, donde el uso de la memoria física y emotiva tienen un objetivo y una práctica diferente a la habitual; 2) un extenso trabajo de investigación en terreno definiendo un ámbito concreto de la realidad, que se logra por medio de la inserción en el contexto de los individuos observados; 3) la dramaturgización y escenificación de este trabajo en sus diferentes fases secuenciales.

Tanto en el caso de las memorias físicas como en de las memorias emotivas, nuestro planteamiento y ejercitación no busca contactar solo con lo sensible para abordar desde la organicidad del cuerpo situaciones o emociones de la experiencia personal que después permitirían al estudiante aplicarlas a situaciones y personajes en diferentes escenas de autor (el proceso habitual inicial aprendizaje). En nuestro trabajo, la memoria física y emotiva están dirigidas a un reconocimiento desde el cuerpo a lo perceptual. Pero como ámbito y experiencia legitimada en sí misma y todo el tiempo dirigido al *yo*. Lo perceptual es primeramente un campo que tiene un valor en sí mismo y su aplicación está dirigida al *yo* que en este diseño no es el del *autoconocimiento* producido por medio de la rememoración: que reproduce nuevamente la significación de algo experienciado y la memoria vuelve a iluminarse. Ese *yo* es el campo donde se instala progresivamente la capacidad sensible de *ver*, que en este caso es percibir, es decir, asumiendo toda la complejidad que tal expresión significa. En el caso del actor

significa reconocer sensorialmente en sí mismo el *yo* un complejo tramado de emociones e imágenes en el cuerpo que surgen de la experiencia personal, pero que deben estar al mismo tiempo profundamente conectadas con aquello que este tramado de emociones e imágenes ha captado y luego ha seleccionado de una situación de la vida social exterior. *Ver*, entonces, es ir reproduciendo a través de un entrenamiento del cuerpo todos los resortes que efectivamente provocaron y definieron una experiencia –exactamente esa y no otra- en una situación o evento concreto de la vida social exterior al contexto del que observa. Así, el entrenamiento físico y emotivo de la memoria genera una percepción aproximada de la vida social, capaz de focalizar, aquello que constituye la raíz dramática que existe en la vida cotidiana y que, en una experiencia personal concreta del observador, ha determinado lo realmente dramático de esta. Percibir, entonces, desde la experiencia personal que se ha reproducido en el cuerpo física y emocionalmente en el aula, es *ver* internamente: seleccionar y por tanto aprender a reconocer dónde ha estado lo dramático y dónde no. En este contexto, pensamos que sin esta capacidad inicial es imposible para un actor abordar cualquier creación, aun cuando tenga capacidades interpretativas naturales o cuando las premisas del personaje y sus conflictos pudieran estar señaladas dramáticamente en el texto que se va a montar. Aunque el director pudiera en última instancia y eficazmente hacerse cargo de todo esto. Una vez acreditado este aprendizaje orgánico de reconocimiento en el *yo* de lo dramático de la vida -en el campo de una experiencia personal- es necesario plantear un siguiente campo de trabajo, donde esta experiencia se desarrolle en el ámbito de la vida que ya no es personal, sino social. Lo social es un mundo que nos precede, que nos está siempre dado como un mundo organizado. Los alcances de este mundo social nos interesan en cuanto determinan nuestra orientación dentro de él, y por tanto las diferentes formas que hay de habitar en él, con toda la variedad de identidades culturales, objetos, nominaciones y sentidos sociales y culturales que existen en un determinado contexto histórico.

Ahora bien, entender el carácter intersubjetivo de la percepción y la capacidad de empatizar y comprender a otros en su propio universo de significaciones, supone que la distancia y perspectiva espacial desde donde nos situamos pueden ser superadas en alguna medida al entrar en el mismo contexto del otro; pudiendo así ver con la misma tipicidad de él, o por lo menos aproximándonos a esa mirada. Lo que también supone que, más allá de las diferencias entre las historias de vidas entre el que observa y el observado, ya contamos con un mundo ordenado y tipificado por medio de un lenguaje que compartimos, si bien no en todas sus

significatividades particulares, -el argot o los localismos verbales- sí tenemos una fuerte base en común que permite la comprensión del otro.

Esta etapa es una dimensión fuerte y consistente. Para abordarla se ha diseñado un método de observación de la realidad en terreno y luego coordenadas específicas para transmitir esta experiencia en el aula como ejercicios individuales y grupales. Es necesario hacer la salvedad de que este método no busca en sus fundamentos ni en su práctica la observación de personajes y territorios de la realidad que pudieran servir de inspiración para la construcción de zonas y de personajes de ficción, sino que intenta contactar el cuerpo con lo que se construye en lo social. De esta forma se presenta la primera dificultad en el proceso de percibir desde lo social: ¿qué seleccionar?, ¿qué lugar y qué persona van a ser *representadas*? Precisamente porque esta elección no debe ser prejuiciada ni adjetivada, ni hecha desde una perspectiva cientificista que pretenda objetivar a los sujetos, debe ocurrir en la sensibilidad del estudiante para observar un contexto. Ya sean personas o situaciones conflictivas, este tiene necesariamente que recurrir a esta selección a partir de lo sensible en el campo de la percepción, planteándosele el desafío de conectar con lo dramático exterior a él y no con aquello que es sinónimo de camuflaje o superfluo. La observación de la vida social adquiere un fuerte compromiso interno, pues, el proceso de percibir, implica captar desde el propio sentir del sujeto investigado, incorporando en el que investiga los porqué de todo el accionar del otro investigado; accionar que integra la corporalidad, reconociendo tanto su particularidad física, como su historia de vida, contexto y todo otro tipo de variables que influyan sobre su forma de habitar en la realidad. A eso se suma todo el entramado social de relaciones y conflictos que se dan en torno al individuo observado. Esta dramaticidad artística conquistada por el estudiante, entonces, es la única capaz de generar el contacto posible para desarrollar el viaje orgánico capaz de seleccionar el drama donde estarán la persona y su entorno.

La siguiente dificultad una vez seleccionada y aprobada la persona a investigar y el entorno social en que ella está involucrada, es reproducir en el aula el resultado de esta investigación en terreno. Allí concurre una selección de todo aquello que ha sido percibido: gestos, actitudes, situaciones, sonidos, conflictos, palabras, olores, conversaciones, silencios, miradas, etc. Significa que todas esas texturas no siempre corresponden a una realidad dramática que puede ser internalizada como parte de la percepción dramática de lo real.

Precisiones, desafíos e interrogantes para este proceso perceptual en lo artístico

Cuando se pasa al proceso de dramaturgización, se entra en la dimensión de la creación artística desde la percepción -que como se ha explicado, nunca será, en esta experiencia, el ámbito de creación artística desde lo ficcional- lo que importa, en un principio, es el contacto corporal con el contexto investigado.

Luego se procede a sumar las observaciones que cada uno de los estudiantes hace sobre su sujeto al trabajo colectivo y en donde cada investigación particular debe ser evaluada para integrarse al trabajo grupal. Si estas son aprobadas, se procede a unir todas las aristas del mismo contexto, donde ya comienzan a cotejarse percepciones más colectivas y elaboradas del lugar, sus conflictos, tipos de relaciones, distribución espacial y las diferentes personas a las cuales se les ha hecho seguimiento: individualidades que están unidas dramáticamente dentro de una realidad. Si los sujetos investigados no están unidos dramáticamente en el espacio real -sino anecdóticamente- el desafío es unirlos en la última etapa de creación, pero sin el ánimo de ficcionalizar o de ensamble: hacerlo desde coordenadas dramáticas que igual recorren e involucran a estas diferentes personas observadas ya que comparten profundas líneas dramáticas en ese contexto aunque ellas no lo sepan y que, sin embargo, el alumno ha debido percibir. Es este un tema complejo a la hora de dramaturgizar en la etapa final por parte del alumno, ya que puede derrumbarse el hondo edificio construido de la percepción dramática, siendo sustituido por la manipulación ficcional. Los ámbitos sociales donde los estudiantes han investigado en subgrupos y que en el proceso en terreno han ido seleccionando y, por tanto, han llevado al aula como una multiplicidad de materiales para la creación colectiva dramatúrgica desde la percepción, son ya el único recipiente que ha sobrevivido a un duro y sensible proceso orgánico. Proceso de contacto con lo social en donde tantas texturas de la realidad han quedado inevitablemente en el camino. La dramaturgización desemboca en una puesta en escena grupal donde ese universo de la vida cotidiana debe quedar artísticamente manifestado en el aula.

Es posible enunciar múltiples ejes que, constantemente, suponen la revisión y orientación del material observado, así como la permanente reflexión metodológica que surge cada vez que los alumnos proponen y desarrollan lugares, conflictos, personas a investigar. En este curso, no se recrea-interpreta sino se manifiesta un mundo dramático de lo social en el aula. Se comprende empáticamente el contexto cultural observado sin el objetivo de crear una puesta en

escena como se entiende habitualmente, pero sí una creación dramatúrgica que se pone en escena, la que siempre es artística porque debe estar asociada a ese contacto progresivamente manifestado en el aula. Los estudiantes siempre tienen libertad de decidir, de ir en principio donde quieran, pero sin cálculo ficcional o artístico-estético de lo que al final se creará en escena como dramaturgia o incluso lo que resulta más atrayente o potenciante en lo histriónico.

Una pregunta clave recorre todo el proceso a la hora de diseñarlo y de guiarlo: ¿por qué contactaste con eso? Lo cual supone también la pregunta de ¿qué hay en ti sensorial y antropológicamente, que te ha hecho contactar y empatizar con aquello? Esto es una base fundamental de la percepción y de la decisión de *elegir* la persona, el lugar, la situación y el material dramático a observar en terreno y después manifestarlo progresivamente en el aula. El contacto perceptual con lo observado-investigado supone una profunda experiencia sensorial orgánica del cuerpo. La dramaticidad de eso percibido -seleccionado orgánicamente- es un punto de inflexión que determina este sentir y que solo ocurre en el marco de la experiencia orgánica. Esto es lo que se busca contactar en terreno y luego su manifestación fiel de ese contacto en el aula: esto es percepción dramática de lo social.

Todo acto dramático en la creación ficcional tiene una base en lo real, pues nada hay en el arte que no esté inspirado y luego elaborado, sea de un modo consciente o inconsciente, en la vida humana, social y subjetiva. Y esto independientemente de los parámetros de simbolización con que esta creación se desarrolla. Nos proponemos hacer consciente al estudiante que debe percibir, contactar con estas relaciones sociales, para luego ser un agente consciente que va a desarrollar sus técnicas, su experiencia en el mundo del oficio teatral en la profunda orientación de la creación estética y simbólica de esta relación dramática de lo real. Así como el director y el dramaturgo, independientemente de los estilos, parecieran por naturaleza propia ser más conscientes de esta necesidad, el estudiante de actuación debe hacerse también consciente de esto. Se constituye así en la materia prima de un actor que más adelante deberá abordar en profundidad los espacios de ficción. De esta forma esta experiencia nos plantea que el trabajo de percepción de la realidad nunca es creación ficcional; que el alumno, por medio de la implicación y las reiteradas ocasiones en que se va a terreno, es capaz de mostrar aquello que se contactó, reproduciendo en cuerpo y espacio de un modo artístico esa experiencia. Aquí, entonces, la ficcionalización representa un fracaso de lo perceptual y de la introyección de la experiencia orgánica de observar y de manifestar. Así, el contacto con lo

investigado es un punto de acento y torcimiento artístico y técnico clave en este curso, pues el ejercicio es algo que se va mostrar en aula, lo que ya tiene siempre un componente de ficcionalización. Es este el problema que suele ocurrir, lo cual evaluativamente significa que el contacto que se hizo en terreno no fue desde lo perceptual, con las personas y con esas relaciones dramáticas culturales. Eso significa que no ha habido percepción, que es pues lo difícil del curso, un ejercicio que como tal debe ser preparado, mostrado, pero debe ser en esta perspectiva. Si el estudiante no logra comprender perceptualmente desde su organicidad a las personas y las relaciones dramáticas con las que debería haber contactado, esto es, de algún modo, un fracaso. El *animus* y el gesto que se deben percibir de un contexto exterior, esto es, su reconocimiento, pasa por el cuerpo y por la vivencia orgánica de ese contexto. El arte del entrenamiento de los sentidos, que corresponde al aprendizaje del cuerpo donde se reconozca dramáticamente lo social, es un proceso real-inductivo y, por tanto, no analítico. Los gestos observados, por ejemplo, son verificaciones de impulsos orgánicos que nos permiten reconocer alteraciones del propio cuerpo y recién desde allí se puede reconocer lo observado, entonces pasa por la propia organicidad.

A modo de conclusión

El curso de "Percepción Actoral", como se ha mencionado, en sus orígenes carga con una larga tradición arraigada en el compromiso social. Es por esto que cabe destacar que además de ser un puente para el estudiante en el involucramiento y, por lo tanto, en el conocimiento de otras realidades sociales, cumple con una de las funciones claves del teatro, esto es, reflexionar sobre el acontecer social. Reflexión, que para nuestra realidad latinoamericana (mágica como la han descrito algunos) no puede obviar los problemas de la exclusión, debido a una fuerte mercantilización de la sociedad, que para muchos sectores se da a modo de imposición. El inmiscuirse de nuestros jóvenes en una variada gama de contextos sociales, que ocasionalmente pueden ser de vulnerabilidad social o de estratos populares, cumpliría el papel de dar voz por medio de la representación, a los sin voz. Y esto se cumpliría correctamente, si los estudiantes pudieran llegar a un verídico proceso empático del contexto social que están observando. Los actores pueden ser claros agentes de reflexión de lo social, incluso de demandar o dar a conocer realidades que por medio de la actuación se hacen cercanas. Sin plantear una predisposición, es un hecho histórico que en este curso y también ahora mismo

las personas y ámbitos de la sociedad que se investigan suelen pertenecer al universo de lo popular y de lo marginal. Por esto mismo puede dar voz a aquellos que no la tienen y tomar un carácter de meditación de lo social.

Este curso no busca enseñar el saber ser, pues sería materia para otra disciplina, pero sí estamos distanciados de una visión utilitarista que ha tomado lo económico, que cada vez prima más en las relaciones, por eso está la libertad de elección del contexto social investigado, pues claramente no ha sido una obligación o imposición del profesor llegar a lo popular, así este contacto se produce desde la propia motivación del estudiante, a veces logrando fuertes lazos que duran en el tiempo e incluso en ocasiones cambiando su percepción de lo social. Otra función importante es aquí su capacidad testimonial, pues el contexto social y un determinado momento histórico han quedado plasmados, además de que cada vez que se realiza el curso está la posibilidad de captar las diferentes formas de identidad que se conjugan en el entramado social. Así, el teatro cuando lleva a escena, reflecta la existencia de una particular identidad cultural. Por ende la reconoce y la constituye, cosa no menor si hablamos de contextos que socialmente son los menos visualizados. Este proceso en el actor y sobre todo en el actor que se está formando, se encarna en un autoaprendizaje, en un autoconocimiento sensorial, que quizás e idealmente puede estar al servicio de una realidad, a la que el estudiante va a ir sin prejuicios, humildemente, a observar, a conocer para luego participar de la profunda dificultad y desafío de escenificarla en su persona, aprendiendo a conocer su cuerpo y sus sentidos, a conocer su propia identidad al reconocer otra. La realidad social tiene ahora un valor diferente.

Referencias

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 2009.

CALLERY, Dympha. Through the body*: a practical guide to physical theatre*. New York: Routledge, 2001.

NOGUERA, Héctor. La relación observación-imitación: punto de partida de lo teatral. *Apuntes*, n. 95, p. 79-85, 1987.

NOGUERA, Héctor; OSORIO, Raúl. La percepción teatral: orientaciones para la formación actoral. Proyecto de Investigación DIUC N 149/85. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica, 1987.

OSORIO, Raúl. El desarrollo del actor. *Apuntes*, n. 98, p. 102-111, 1989.

OSORIO, Raúl. La doble naturaleza del actor: vidente y artesano. *Apuntes*, n. 100, p. 136-138, 1990.

PRIOR, Ross. *Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training*. Bristol, UK: Intellect, 2012.

SHUSTERMAN, Richard. *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press. 2012.

El cuerpo: fundamento de una poética actoral

*Daniel Gallo Orrego**

RESUMEN: Este artículo indaga en ciertos procedimientos creativos que, desde el cuerpo, le permiten al actor crear su propia poética. Son operaciones cuyo eje constitutivo es el trabajo con la noción de lo *literal*, que posibilita el diálogo entre la teatralidad, las sugerencias del director y el texto dramático. Se abordarán centrándose en ejemplos de metodologías usados en la creación de personajes dentro de dos obras, *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz y *La cruzada de los niños* de Marco Antonio de la Parra.

Palabras clave: literal, cuerpo, actor

I

Desde hace ya un tiempo, el teatro y las disciplinas artísticas en general son considerados y valorados por el resto de la comunidad universitaria como una forma particular de conocimiento. Sin embargo, todavía queda mucho por avanzar para establecer claramente de qué tipo específico de conocimiento estamos hablando y de cómo este se produce.

El quehacer del artista -y específicamente la actuación- debe ser recorrido como un terreno dispuesto para revelar algunos de los elementos no visibles que componen la experiencia creativa. Como la idea es acercarse a la intimidad del proceso creativo actoral, el objeto de

*Daniel Gallo es actor y Licenciado en Artes de la representación. Trabaja como docente en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica donde realiza cursos de actuación y Verso clásico español. Ha participado en una serie de proyectos de investigación de forma práctica y teórica en la Escuela de Teatro UC y como actor en el teatro UC. Actualmente es Miembro de la compañía de teatro la Calderona. Email: dgallo@uc.cl

estudio es aquí trabajado a partir de la propia experiencia teatral del autor de estas notas. Al compartir estos procedimientos se quiere transmitir un cierto conocimiento respecto de una poética actoral[1], la que es velada tras el espectáculo. Así la conceptualización de estos mecanismos intenta establecer a la persona/actor como fundamento de su poética; la experiencia teatral y de vida como punta de lanza de su estrategia creativa.

Siempre hay un procedimiento, un modo de hacer, por sencillo que sea. Cuando se crea algo siempre se procede de alguna forma. Lo difícil es estructurar una noción atingente sobre la forma en que opera ese procedimiento. En un proceso artístico tener conciencia de algo que nos sirve para llegar a un fin es de alguna manera tener noción de ese fin y, en un proceso artístico actoral, este se presenta más como un paisaje borroso que como una imagen completamente delineada.

Para armar sus personajes, los actores no solo se sirven de la aplicación de ciertas técnicas específicas, sino de las experiencias acumuladas a través de los años en el oficio. Es uno de los valores del arte entregar conocimiento a través de la experiencia a quien lo realiza y a quien lo percibe. Así lo comprueba la idea de que *se actúa mejor a medida que se envejece*. Idea digna de problematizar y al mismo tiempo cargada de sentido, ya que emana muchas veces desde la misma gente de teatro. Otra creencia popular del gremio que nos habla de la importancia de la experiencia, es que, *cualquier otra actividad que se realice en la vida, independiente que pertenezca al ámbito de lo teatral, servirá para tu desarrollo como actor*, una especie de batería de herramientas que se acopian en un saco. Un mal de Diógenes teatral; siempre habrá oportunidad de aplicar esa experiencia en algún montaje.

La experiencia, entonces, actúa modificando la forma de articular los conocimientos actorales técnicos y posibilita la aplicación de esos mismos conocimientos técnicos en diferentes procesos creativos. Lo difícil de organizar estas experiencias en alguna metodología es que eso sería escribir una especie de manual de actuación o una guía técnica y lo que se busca en este artículo es develar un modo de hacer, dar cuenta de una posible poética resultado de la práctica y establecer que cada actor es dueño de una.

Interesa, entonces, compartir este procedimiento actoral escénico y creativo que ha guiado mi trabajo durante los últimos espectáculos en los que he participado y que me ha ayudado a afianzar una perspectiva artística cada vez que enfrento un proceso de montaje. Si lo

pudiéramos definir en términos conceptuales me referiría a este fenómeno como las distintas formas de asumir lo *literal* del texto dramático y las propuestas de dirección e incorporarlo al trabajo escénico. Se trata entonces, de reflexionar en torno a las imágenes que este término evoca y arrastra.

Es evidente que el término *literal* inmediatamente nos traslada al mundo de la palabra escrita.

> Literal.
>
> (Del lat. litter□lis).
>
> 1. adj. Conforme a la letra del texto, o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas en él.
>
> 2. adj. Dicho de una traducción: En que se vierten todas y por su orden, en cuanto es posible, las palabras del original.
>
> 3. adj. Que reproduce lo que se ha dicho o se ha escrito.
>
> 4. adj. En la transcripción de una escritura alfabética a otra lengua, que procede letra por letra.
>
> 5. adj. Fil. y Mat. Dicho de un concepto o de una magnitud: Que se expresa con letras.
>
> (R. A. E. versión en línea)

La palabra *literal* se mueve incuestionablemente en el campo de la utilización, análisis y producción de trabajos de escritura como medio de expresión. Más específicamente el término nos acerca al mundo de la traducción[2] de textos.

Posiblemente no es un error pensar en el acto de traducir cuando intentamos especificar este fenómeno actoral; trasladar lo *literal* que escribe el dramaturgo o lo que plantea el director, hacia la puesta en escena es en esencia hacer una traducción.

Lo sustancial es que queremos extrapolar el término *literal* de su esfera de la palabra escrita para llevarlo hacia el terreno de lo teatral, posicionándolo como un mecanismo actoral que produce un resultado escénico particular. ¿Qué es entonces esto de lo *literal* y qué dimensiones alcanza en el trabajo expresivo del actor?

Se adopta el término *literal* por razón de inmediatez, es decir, por la necesidad de nombrar un fenómeno que ocurre a nivel personal y poder transmitirlo como conocimiento; valorar la experiencia del artista e insertarla a nivel académico. Es así como la adopción del término más allá de la intención de acuñar un nuevo concepto, de sumar una palabra más a las muchas que usamos para analizar la creación, se usa para delimitar una imagen de lo que se quiere transmitir. Y aun así, *literal* no es un término gratuito. No se aplica como moneda de cambio, no es canje. Si bien puede parecer una reducción caprichosa, también es cierto que refleja lo que busco y en la palabra misma pujan ciertos componentes personales relacionados a la forma de crear los personajes, quienes trasladan esta visión a la puesta en escena.

Cuando una persona asiste al teatro se entiende, al mismo tiempo, que lo hace para ver teatro. Esta sencilla idea trae una pregunta esencial para el trabajo de puesta en escena. ¿Qué es entonces lo que ve el espectador? No creo que la respuesta provenga de la idea heredada del concepto, "donde el director se convierte en el responsable 'oficial' del [...] espectáculo" (PAVIS, 2008, p. 362).

Por el contrario la respuesta debe provenir de cada uno de los integrantes del equipo creativo que pone en escena. El actor, por tanto, debe plantear mediante su trabajo un punto de vista que le permita apoderarse de esa puesta en escena, convirtiéndose también en un responsable del espectáculo, al preguntarse ¿qué es lo que permito que vea el espectador? ¿Cuál es el punto de vista que quiero darle a este personaje?

La aplicación del término como procedimiento actoral aparece cuando me apropio, de manera *literal*, de ciertos estímulos entregados por el texto o por las propuestas del director. Hacer una selección de elementos que entregan un punto de vista, una interpretación propia del personaje a la puesta en escena. Sin embargo y siguiendo a Eco, podría yo decir que "[n]adie está más a favor de abrir lecturas que yo, pero el problema es, aun así, establecer 'lo que se debe proteger para abrir, no lo que se debe abrir para proteger'" (ECO, 1990, p. 43).

La cita de Eco, sacada de un texto sobre análisis literario, nos permite desarrollar esta idea de la protección de sentido que aporta el mecanismo actoral de lo *literal*, al hacer una analogía entre un discurso escrito y un espectáculo teatral. Proteger escénicamente quiere decir trasmitir de forma efectiva los elementos mínimos para comprender el punto de vista del (los) creador (es) del montaje o personaje.

Un ejemplo. En el año 2012 montamos la obra *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz en la que existen dos criados: Celia y Castaño, quienes a lo largo de la obra establecen una relación que termina en matrimonio. La puesta en escena[3] contemplaba una serie de cambios escenográficos que eran realizados por dos integrantes del elenco -Lilian Vásquez y Daniel Gallo- los criados. Para reforzar esta relación amorosa que se establecía en algunas escenas del texto, se sugirió que el erotismo entre ellos fuera progresando a través de los encuentros que se producían en estos cambios. Así nació la idea de que Castaño le regalara algo a Celia, algo importante para él; le regalaba comida, que para efecto de un criado es un acto de amor. Una manzana. De esto surgió una improvisación que luego de ser ensayada funcionaba perfectamente como situación escénica.

No obstante pensé que faltaba algo para retratar más fielmente el universo de los criados de una comedia, que, en general, tienen necesidades más básicas y si el fin de estos encuentros amorosos era el matrimonio, el regalo debía retratar ese universo amoroso más elemental. Entonces el regalo tenía que ser algo más erótico sexual. Ahí pensé cambiar la comida por una serie de juguetes sadomasoquistas para proponer en la escena, sin embargo, en toda puesta en escena existe una estética que respetar. Había que encontrar un regalo acorde a la estética del montaje y que, al mismo tiempo, cumpliera con el objetivo de describir el mundo del personaje. Castaño, entonces, le regaló un plátano en vez de una manzana a su futura esposa. Así la idea de lo *literal* sexual se convirtió en una imagen icónica del pene.

Teniendo presente la cita de Eco cabe preguntarse ¿qué elementos quiero proteger para darle sentido al trabajo?

Como no podemos manipular los contenidos que transporta la persona que es receptor de la obra, esta interpretará con libertad esa creación de la que es testigo. Las interpretaciones se abren a cada espectador, a sus conocimientos, su historia, su vida. Sin embargo, hay ciertos elementos que cada creador quiere proteger de su obra, justamente para poder abrir la interpretación de la misma. Asumir en el cuerpo propio del actor lo *literal* del texto o la indicación de dirección y establecerlo como procedimiento escénico permite, al menos como punto de partida, mantener estos elementos del texto dramático y de la puesta en escena como una especie de parámetro de las posibles interpretaciones que existan del espectáculo. Por ejemplo, el plátano quiere, en palabras de Eco, proteger mi visión del sentido evidente y sexual del

personaje. La idea de rescatar lo *literal* pujó un tipo de referente que proviene de una visión de mundo que contribuye a construir esta poética actoral.

El plátano se convirtió en un objeto literal que generó una serie de acciones dramáticas que surgieron de su uso: presentado por Castaño, encontrado por Celia, mascado por Castaño y llevado por la criada a su habitación. En otra escena, Celia aparecía con el plátano mascado, se enteraba que el plátano era de él, se lo lanzaba y por último los criados se escondían tras unos muebles y se besaban. Es decir, este objeto producto de la interpretación *literal*, movilizó acciones eróticas evidentes de los criados, que produjeron juegos escénicos que nutrieron creativamente la puesta.

El mismo Roland Barthes da un ejemplo preciso de este tipo de literalidad cuando habla de la pieza del dramaturgo Arthur Adamov: "[…] el billar eléctrico de *Ping-Pong* […] es un objeto literal, cuya función consiste en engendrar situaciones por su misma objetividad" (BARTHES, 1980, p. 53).

Tanto el billar eléctrico como el plátano, a diferentes niveles, son objetos que producen situaciones dramáticas; uno a nivel dramatúrgico, otro a nivel actoral. Ambos movilizan la acción de una forma inmediata al momento de su aparición. Es el objeto mismo el que por su condición provoca situaciones escénicas.

Existe también otra manera de aplicar esta idea de lo *literal* transformando el mismo cuerpo del actor en un objeto *literal* que produzca situaciones escénicas de la puesta en escena.

II

Pero no solo de esa obra pueden extraerse ejemplos que permitan la visualización de lo que se expone. *La Cruzada de los Niños* de Marco Antonio de la Parra es una obra dramática construida por siete monólogos de niños que relatan haber sufrido algún tipo de abuso o violencia. La puesta en escena del año 2005 rescató cuatro de esos monólogos en el siguiente orden: *el expósito* (Daniel Gallo), *la niña que vendía flores* (Manuela Martelli/Ignacia Agüero), *el niño obrero* (Germán Pinilla) y *el niño malherido* (José Manuel Aguirre). Yo debía interpretar al personaje del expósito que, según el texto, es un niño lanzado a las riberas del río Mapocho[4] justo en el momento de nacer. Un niño sin bautizar, sin alimentar, que se autonombra Clavel, que es testigo de un allanamiento y a quien los recuerdos atormentan incluso después de su muerte, ya que nos habla desde el purgatorio.

Con estas características, interpretarlo es algo más que un desafío. Y, a pesar de todas las exigencias, lo que me preocupaba era algo inicial: ¿cómo interpretar a un niño? Crear un cuerpo en coherencia con el texto -niño y expósito- que, además, interactúe en sintonía respecto del resto de los actores y elementos que componen el espectáculo. En definitiva, un cuerpo que fuese capaz de mediar las necesidades estéticas del texto dramático y de la puesta en escena y que resolviese la construcción física del personaje.

Según explica Adolphe Appia, "la conformación escénica deriva de la jerarquía música-cuerpo--espacio, donde música y espacio solo podrán entrar en relación a través de la mediación del cuerpo" (SÁNCHEZ, 2004, p. 173). La reflexión de Appia se desprende del impulso renovador de la teoría wagneriana sobre la *gesamtkunstwerk* u *Obra de arte total* donde el teatro es la síntesis de todas las artes. Síntesis en la que el actor, según Appia, es el encargado de integrar todos los elementos previstos en la puesta en escena. Hacer esto de manera consciente permite potenciar el trabajo actoral.

La directora de *La cruzada*… para poder llevar a cabo el montaje propuso diferentes estrategias creativas de entre las cuales me interesa relevar dos para desarrollar la idea de la transformación del cuerpo en objeto *literal*.

El texto de Marco Antonio de la Parra está construido con ideas cercanas al teatro épico planteado por Brecht, en donde se pretende estudiar más que moralizar. El autor no quiere retratar miméticamente el mundo de estos personajes, para lo cual recurre a dos estrategias, las que son utilizadas con un sentido didáctico para distanciar el relato de los personajes. Primero, los personajes no viven en poblaciones cultural o económicamente periféricas, sino que habitan una especie de limbo, apelando desde allí, incluso con sus palabras a un universo absolutamente reconocible que no sería prudente negar. Segundo, los monólogos están escritos de forma independiente de manera que no existe diálogo entre los personajes. Por tanto, la observación de personas, espacios y situaciones reales, permitiría crear la situación dramática en la que estos personajes monologantes se relacionan otorgando un contexto analógico a esta idea de purgatorio.

No obstante, la realidad con la que nos encontramos en nuestro recorrido investigativo previo al trabajo sobre la escena, por las calles de Santiago, nos mostró que estas personas a las que hace referencia el texto se camuflan con el paisaje de la ciudad, naturalizándose, haciendo que los propios habitante de la ciudad pierdan conciencia de que aquellos existen.

¿Cómo es posible, entonces, usar de referente algo que nos es in-visible? La respuesta está en la paradoja, explicada por María José Contreras, que se presenta cuando se intenta una definición de cuerpo: "Por un lado [el cuerpo] es lo más cercano e íntimo a nuestra experiencia pero por otro lado [nos] resulta extraño… ¿Cuándo aparece el cuerpo?... En general… cuando 'falla', 'duele' o 'se equivoca'" (2012, p. 15).

Los referentes que teníamos de estos niños a través de los documentales y de la observación real, nos hablaba de un tipo de cuerpo evidentemente deteriorado; su piel, sus ojos, su cara, sus palabras, su mirada, su actitud general; todo un cuerpo producto de una vida desgastada. Esos cuerpos dolorosos eran los que debíamos construir; cuerpos que no responden a la voluntad del propio dueño, cuerpos golpeados, cuerpos atropellados, cuerpos prostituidos; cuerpos que para nosotros los actores solo se percibían a través de la composición de posturas incómodas que permitían hacer consciente la presencia del mismo.

Paralelamente a la observación, y como otra estrategia de montaje, la directora, nos hizo trabajar de manera lúdica con diferentes verbos e interpretarlos, primero físicamente, o sea llevarlos al cuerpo. El trabajo, metodológicamente hablando, fue planteado de esta manera: a) se creó una lista arbitraria de verbos obtenidos de diferentes fuentes, desde internet, de un libro de verbos, aportados por los actores, etc., b) estos se escribieron en papeles individuales y se colocaron en un montón en el centro del escenario, c) así los actores escogían al azar diferentes verbos, luego d) se jugaba a representar el verbo, con el cuerpo, de diferentes maneras, desplazándolo en diferentes niveles, diferentes velocidades y diferentes formas. Luego se repetía el mismo procedimiento con otro verbo, hasta crear un abanico amplio de acciones, que cada actor se encargaba de seleccionar. Así pasábamos largas horas de ensayo articulando y produciendo estos verbos de manera corporal.

A este trabajo seguía una segunda etapa que consistía en incorporar la voz. A ese cuerpo que se mueve con determinado verbo, se le pide entonces emitir un sonido que sea coherente con el esfuerzo y la forma respecto del movimiento físico que se está generando.

Finalmente, se superpone el texto dramático en la pauta física-sonora. Al incluir la emisión del texto en esta dinámica azarosa de los verbos, se elimina el prejuicio que el actor podría tener respecto del personaje. Basta decir el texto, por ejemplo, siendo un paño que limpia para darse cuenta de que es casi imposible de que exista una idea preconcebida sobre esta mezcla.

Pero lo que me permitió proyectar una posibilidad escénica en esta metodología fue cuando se nos indicó ser[5] el verbo. ¿Cómo puedo ser el verbo barrer, correr, limpiar, calcular, inyectar, etc.? Y lo que es más paradójico, lingüísticamente hablando, ¿cómo puede ser el verbo ser?

Esta indicación tenía absoluta resonancia con esta idea de lo *literal*; el cuerpo como un objeto *literal* en acción. De alguna manera esta encarnación del verbo en el cuerpo solo se concreta a través de lo *literal* que despliega el verbo en el cuerpo del actor.

El trabajo de hacer que sean los verbos, propuesto por la directora, es tan concreto que el intérprete solo se concentra en absorber e interpretar el verbo en su cuerpo, dejarse invadir por la dinámica que la ejecución de ese verbo propone y no se entrampa en generar simbolismo ni en significar. Se convierte en un cuerpo-objeto *literal* que tiene como objetivo producir posibilidades de relación con los otros actores, tantas como existan en la cabeza del intérprete. Para seguir en esta línea, tomemos el verbo limpiar, que lo primero que genera es movimiento: imaginen –se nos decía- ser limpiar con el cuerpo. Si bien la indicación suena extraña, solo era necesario dejarse llevar por el sentido lúdico que la misma frase propone para que funcione; imaginen moverse siendo un paño que limpia, siendo una escoba, siendo un trozo de pañuelo con encaje, etc. Otra posibilidad de ser el verbo limpiar se produce cuando pienso en ser la basura que la escoba barre o la mancha que el paño limpia o un ventilador que limpia el aire, un chorro de agua que limpia el piso, un algo que limpia otra cosa… Al sumergirse en esta dinámica, las posibilidades de improvisación se multiplican casi al infinito.

Lo anterior resulta muy interesante si uno lo compara con lo que ocurría paralelamente cuando íbamos a observar a los niños de la calle que vivían bajo el puente Bulnes[6]. De hecho, esos niños con los que compartimos no hacían juicio de sí mismos. Su forma de relacionarse era a través de saciar necesidades inmediatas como el aburrimiento, el frío, el hambre. Simplemente habitaban la realidad en la que estaban; la calle, que para nosotros constituía, prejuiciosamente, una amenaza, para ellos era su hogar.

Nosotros también habíamos encontrado en los ensayos nuestra forma de relacionarnos, mezclando estímulos de verbos con sus interpretaciones físicas y el texto. Los cuerpos de nuestros personajes se construían de su presente inmediato sin ideas preconcebidas de la desdicha que traía la ficción del montaje.

Sin embargo, me seguía incomodando una idea respecto a la construcción del cuerpo del personaje. ¿Cómo hacer constituir, configurar teatral y creativamente, el cuerpo del niño expósito?

Las historias que narraban los monólogos eran de tal dureza, que cualquier decisión escénica debía respetar esa característica. La realidad observada aportaba un poco de esa dureza, pero no me solucionaba la constitución creativa del cuerpo del niño. ¿Qué tan posible era acercarme a experimentar la *realidad* del cuerpo de un niño abandonado?

Aquí aparece nuevamente la apropiación, por parte del actor, de un elemento *literal* como procedimiento escénico actoral, al volver a investigar en el texto[7]. El texto dramático es el punto desde el que emanan muchas de las provocaciones que desencadenan el trabajo de puesta en escena. El actor, entonces, debe sumergirse en ese universo dramático que el texto le impone y propone. "Si el actor está dispuesto a construir su personaje tendrá que absorber todo lo que rodea al personaje" (EINES, 2007, p. 36). Intuía, entonces, que lo que debía hacer era seleccionar algo de lo señalado en el texto, algún elemento descrito, e insertarlo directamente en la construcción de ese cuerpo, transportando de forma *literal* la selección hecha del texto al contexto escénico.

¿Cómo es un niño expósito literalmente?

El diccionario me dio esto como definición: expósito, ta. (Del lat. expos□tus, expuesto) /adj. Dicho de un recién nacido: Abandonado o expuesto, o confiado a un establecimiento benéfico.

Entonces para asumir escénicamente esta descripción hay que traducirla de forma *literal*, pensé: mi niño expósito murió porque lo dejaron en las riberas del río Mapocho, por lo tanto el personaje entraba a escena con su vestuario, literalmente, mojado. Su primer texto era "ahí quedé tirado", por lo tanto la primera acción que realizaba era acostarme, literalmente, en el suelo. Asumí que había muerto de hipotermia por eso al decir los primeros textos, literalmente, tiritaba de frío. Estas acciones sencillas, casi obvias del proceso creativo, pretenden evidenciar cómo la literalidad va marcando el camino que lleva a construir esa imagen final que se tiene del personaje.

Con todo, el concepto niño expósito, no estaba construido escénicamente en su totalidad: "El expósito es un niño que [...] no tiene pelos. Tampoco se le da la oportunidad de mamar. Esta desprotegido por fuera, desprotegido por dentro" (GALLO, 2006, p. 14).

¿Cómo entonces, a través de lo *literal*, se puede reproducir escénicamente la idea que tengo de niño abandonado? La forma que encontré para someterme a esa desprotección y que, además, construiría la imagen de un niño, fue depilarme casi por completo. En verdad, lo que más me importaba era exponer la zona púbica. Esto no solo como acto personal de indefensión y exposición, sino porque lo que diferencia un niño de un adulto o de un adolescente es su zona púbica vacía de vellos. Sintetizar la idea de niño expuesto con este sencillo recurso, creando un cuerpo cuya función dramatúrgica no fuera simbolizar ni instaurar la imagen exterior de un personaje indefenso, sino crear un cuerpo que se hiciera presente producto de la incomodidad. En definitiva era una decisión que solo quería darle al cuerpo la oportunidad de ser al igual que el ejercicio con los verbos, satisfaciendo una necesidad de apropiarse del proceso creativo producto de una poética actoral.

III

Todo esto puede relacionarse con el procedimiento que el dramaturgo argentino Rafael Spregelburd utiliza y que llama "la huida del símbolo":

> Un material artístico ni siquiera necesita ser verdadero para validar su existencia. ¿Por qué es esto? Porque en vez de proponerse conformar un símbolo convencional de lo real, busca constituirse como un objeto "agregado" a lo real [...] No es signo de otra cosa, es la cosa. Huir de toda posible lectura simbólica es el primero, y quizás el único, de los procedimientos que manejo conscientemente. (SPREGELBURD, s/a, p. 2)[8].

La depilación provoca acción, cambia la sensación física del actor, entrega cierta extrañeza en el momento de actuar y que se corresponde con la extrañeza del personaje. Se funde, en una imagen, lo *literal* de un niño con el cuerpo del actor. ¿El resultado? Un adulto lampiño, al que otros personajes cambiaban de ropa y cuidaban en sus primeras y últimas horas de vida. Una imagen sugestiva que se aportaba al colectivo, al texto espectacular, a las impresiones sugerentes y creativas de la obra.

Asumir escénicamente lo *literal* escrito en el texto, (1) lo crea y (2) lo protege. En este caso específico, el hecho de la implantación *literal* de la depilación de la zona púbica: 1) crea al niño expósito porque hace referencia directa a la imagen de un bebé real y, además, establece la diversidad del personaje con respecto a los otros niños; todos son niños violentados, pero solo

un niño es expósito. Y 2) protege el sentido del texto porque evidencia que los crudos hechos descritos por el texto son vividos por personajes que son efectivamente niños.

Desde mi perspectiva esta dualidad construye el discurso de la puesta en escena.

He ido al texto para encontrar una solución al problema actoral. La respuesta al problema fue traducir literalmente el texto dramático y convertirlo en un hecho teatral; asumir la imposición o autoimposición del texto.

Esta afirmación genera un interesante debate; si el texto es una imposición, ¿dónde queda el trabajo creativo y la poética del actor -que impulsa este escrito- en la puesta en escena? Entre las cargas de la escritura dramática y lo establecido por el director, falta el elemento del actor para componer el triángulo básico de puesta en escena; un área compleja que conecta dos puntos de tensión. No es mi propósito establecer una relación antagónica entre actor, dramaturgo, director, pero cuando hablamos de poner en escena es el intérprete el que permite el desarrollo de los otros dos.

El actor absorbe, resiste, conecta y relaciona el impacto de lo que el dramaturgo escribe con lo que el director propone y viceversa. Se sitúa en un punto de contacto donde se instala la tensión que permite desplegar la fuerza creadora de ambas figuras y alzar la puesta en escena. En él se manifiesta el proceso creativo justo en el instante en que cada vez ocurre la escenificación. Lo que se entiende por personaje es la articulación de toda la información del espectáculo, mezclada y filtrada en el cuerpo del actor bajo las reglas de su poética. Esta poética funda su trabajo.

Si hablamos del proceso personal del director cuando visualiza la puesta en escena, al igual que del proceso que le permite al dramaturgo proyectar imágenes en el texto cuando escribe, diremos que estos se detienen justo antes de convertirse en el fin: texto dramático y puesta en escena. Sin embargo, en el trabajo de la interpretación, estos procesos íntimos son el soporte mismo del trabajo creativo, ya que son estos quienes articulan bajo la poética propia del actor los otros materiales para darles un sentido; la creación actoral del personaje no tiene cierre, siempre es nuevo, siempre renace, porque se organiza en el presente en el que se realiza.

Al ejercer esa libertad de dar sentido a las imposiciones, nacen las estrategias propias; la poética y el sello personal del actor.

Estas imágenes internas de las que el actor se vale para acoger estas diferentes imposiciones del texto y la puesta en escena no se expresan, pero están presentes en todos y cada uno de los momentos del espectáculo y tienen por principal objetivo entregar consistencia al trabajo de interpretación. Materializa al personaje en la puesta en escena ¿de qué manera? Por ejemplo, cuando como actor tomo una decisión, como es decir un texto o hacer una acción, para dilatar, profundizar, dar sentido a ese texto o esa acción, debo, al mismo tiempo, ser consciente de que existe una serie de posibilidades que no tomé. El texto y la puesta imponen sus propias características productivas, pero el actor, de esta manera, transforma aquello en una decisión libre; solo si doy cuenta, también del universo omitido, tengo libertad para dominar el mundo creativo que elegí, permitiéndome la apropiación de la evolución dramática de mi personaje.

Estos procedimientos, que transforman las imposiciones en decisiones, son personales y son en esencia distintos porque articulan información diferente en cada espectáculo. Todos los artistas, independiente de la disciplina artística en la que trabajen, hacen hincapié sobre la forma y cada texto y puesta en escena, en el caso del teatro, requiere de maneras distintas para ser abordada. No hacerlo involucra aplicar una fórmula y esto semeja, de algún modo, a hacer lo mismo.

Apropiarse de lo *literal* de un texto se presenta entonces como un recurso personal, es develar un proceso mental del actor para abordar el texto y plasmarlo en la puesta en escena.

¿Proceso mental del actor? Sí. Si uno se pregunta el porqué la gente hace lo que hace es algo que nunca se sabrá con certeza, incluso si esa persona lo dice. Por ejemplo ¿qué pasa dentro de la cabeza de un tipo que mata a otro? Razones podemos encontrar y muchas. Pero quien experimenta el proceso real es la persona que realiza la acción y cómo se articula eso, nunca lo sabremos. En el mundo de la actuación, ocurre un fenómeno similar. ¿Quién sabe lo que le sucede al actor en el momento preciso en que ocurre la actuación? Es un momento íntimo que responde a un universo personal y que no importa develar en la puesta en escena. Es un espacio donde se funde actor y personaje. El universo del actor le presta elementos al personaje para que pueda articularse en escena o si se prefiere, el actor articula elementos para conformar el personaje. El actor le da consistencia a su personaje al justificar las palabras del dramaturgo y las propuestas del director. La manera en la que se proyecta este trabajo es la

apropiación de la puesta en escena; un entendimiento total del espectáculo. El actor materializa lo que más llama su atención; plasma su visión de mundo.

Lo *literal* es una forma subjetiva para justificarme objetivamente sobre el escenario. De hecho *literal* es una palabra que funciona preferente y quizá exclusivamente en mí.

Todo es susceptible de ser convertido en *literal*. ¿Bajo qué criterio se deben seleccionar estos elementos para producir la literalidad? Bajo el criterio de lo que a cada uno le interese. Para entregar algunas pistas sería posible servirse de un ejemplo, dado por el dramaturgo David Mamet, en relación a otro concepto de la actuación, la concentración:

> La concentración es como el agua. Siempre busca su nivel, siempre irá a parar a la cosa más interesante que tenga alrededor. El niño cogerá la caja de cartón antes que el regalo que contiene, y como dijo Freud, un hombre con dolor de muelas no puede estar enamorado. [...] Ejerciten su poder en la elección que hagan. Hagan una elección convincente [para ustedes] y no les costará nada realizarla (MAMET, 1997, p. 96).

Así como la concentración, la búsqueda de lo *literal* funcionan analógicamente: transformar en escénico lo *literal* del texto que te entretenga, lo que entiendas, lo que quieras proteger de tu interpretación, los elementos que marcan tu punto de vista sobre el personaje y articúlalos bajo parámetros propios. No vale la pena cuestionarse si lo que se eliges es correcto o no, es evidente que para dar luz a ciertas zonas se oscurezcan otras.

Es deber, el saber que cada actor es portador una poética por el hecho de ser un medio; validar su historia, sus experiencias de vida y teatrales, sus referentes, su cuerpo, todo lo pasado, lo presente y lo imaginado para cultivar esa poética. Cualquier cosa que exista en el mundo del actor ha de usarse como material creativo. Incentivar la creación de mecanismos escénicos que se proyecten en la independencia creadora del actor. Las reflexiones que más me han ayudado a entender la actuación, provienen de disciplinas que no son el teatro; finalmente, parece, la vida se trata de lo mismo hagas lo que hagas.

Estos apuntes, con no pocos ribetes de divagaciones, han intentado transmitir una perspectiva artística que se define de la misma forma: someter bajo reglas propias los elementos que se ponen a su disposición. Lo *literal*, tal cual lo he presentado, es un procedimiento propio de cómo entiendo un cierto nivel de trabajo y producción actoral, en cuyo centro se encuentra siempre lo corporal como pivote vivo de acción y reacción creativa.

Notas

1 Hablamos de mecanismos pertenecientes a la intimidad de cada intérprete. Conjunto de ideas y reglas propias.

2 Término convencional que se usa para designar la actividad de sustitución de un texto en lengua de partida por un texto equivalente en lengua final. Sabemos que existe variada terminología para especificar ese trabajo (traslación, versión, trasposición, interpretación, re-expresión, etc.) que no es atingente en este análisis.

3 Puesta en escena realizada por la compañía de teatro La Calderona con dirección de Macarena Baeza en el año 2012. Temporada en el centro cultural GAM, Santiago de Chile. Selección festival internacional de teatro clásico de Almagro, España, año 2012.

4 Río que cruza la ciudad de Santiago de Chile.

5 Atributo adjudicado a la entidad capaz de definirse a sí misma.

6 Puente del sector poniente de la ciudad de Santiago y que cruza el río Mapocho. En ese lugar se encuentra un monumento homenaje a víctimas de la dictadura militar de 1973.

7 En el caso de perder el rumbo en la creación de un personaje y existiendo un texto dramático, se suelen encontrar en la obra casi todas las respuestas; ese es el universo al que hay que remitirse.

8 El texto de Spregelburd todavía no se encuentra publicado.

Referencias

ECO, Umberto. Los límites de la representación. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Ed. Debolsillo, 2013.

EINES, Jorge. Alegato a Favor del actor. La imaginación es el cuerpo. Barcelona: Ed. Gedisa, 2007.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral. México: Ed. Gaceta, 1988.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura.* Trad. Nicolás Rosa. México: Ed. Siglo Veintiuno, 1983.

BARTHES, Roland. Mitologías. Trad. Hector Schmucler. México: Ed. Siglo Veintiuno, 1999.

CONTRERAS, María José. Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. Cátedra de artes, n. 12, p. 13-19, 2012.

DUARTE, Coca. El proceso de creación teatral. Primeras aproximaciones. Teatro/Celcit, Revista de Teatrologían técnicas y reflexión sobre la práctica teatral, n. 37-38, p. 115-125, 2010. Publicación digital.

DUBATTI, Jorge. Introducción a los estudios teatrales. Buenos Aires: Atuel, 2012.

DUBATTI, Jorge. *El teatro sabe: la relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005.

GALLO, Daniel. El cuerpo expósito de Abraham. Cuadernillo pedagógico obra *La cruzada de los niños*, Santiago, Chile, Teatro UC, septiembre 2006.

GRASS, Milena. La investigación de los procesos teatrales: manual de uso. Santiago: Ed. Frontera Sur, 2011.

GRASS, Milena. La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC. *Apuntes*, n. 123-124, p. 206-208, 2003.

PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Trad. Fernando de Toro. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1980.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología.* Trad. Jaume Melendres. 3ra reimpresión. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2008.

PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Segunda ed. Barcelona; Tusquets Editores, 1981.

RODRIGUEZ-PLAZA, Patricio. La cruzada de los niños: memoria, actualidad y guiños históricos. Aisthesis, n. 48, p. 205-217, 2010.

SÁNCHEZ, María José. El cuerpo como signo. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) Léxico del drama moderno y contemporáneo. México: Paso de Gato, 2013.

SPREGUELBURD, Rafael. Procedimientos. s/l: s/e, s/a.

página do artista

Sybil Brintrup* (com Helena Panussis Peña**)

Acción Pública

11ª BIENAL DE ARTES MEDIALES

Museo Nacional de Bellas Artes
Octubre 2013
Santiago de Chile

Registro vídeo y fotografía:
Claudia Sanhueza
Michelle Piaggio

Infografía:
Helena Panussis

---

* Sybil Brintrup Kruger es Licenciada en Arte, mención Pintura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, artista plástica, conceptual y performática. Académica de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile desde 2004 hasta la actualidad, en las asignaturas Color y Video. Su propuesta en el ámbito de las artes gira en torno al objeto, el cuerpo de artista y sus desplazamientos, siendo sus obras consideradas abiertas, *working progress*. Incursiona en escrituras–registros, en video-arte, en fotografía, en pintura al óleo, en acciones de arte y en ejercicios editoriales. Transita el terreno de las artes visuales, realizando trabajos en la frontera de la imagen y la palabra. Más información en www.oficinadearte.cl

** Helena Panussis Peña estudia Diseño en el área de Equipos y Sistemas, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha desarrollado su quehacer profesional en al ámbito de las instalaciones mobiliarias, escenografía, exhibiciones, museografía, proyectos educativos y editoriales. Considera su disciplina como una herramienta de transformación social, y al diseñador como un actor responsable ante lo que visibiliza, gestiona y realiza. Actualmente colabora desde el diseño en proyectos de investigación del ámbito de las artes visuales y desarrolla proyectos de equipamiento y habitabilidad interior.

entrevista

Ser Cubano[1] (entrevista com Tania Bruguera)

por RoseLee Goldberg

RoseLee Goldberg é diretora fundadora da Performa, organização situada em Nova York e dedicada aos estudos da performance na história da arte do século XX. Como historiadora da arte, crítica e curadora, RoseLee Goldberg tem organizado exposições, performances e seminários na Royal College of Art Gallery em Londres, The Kitchen, no Museum of Modern Art e no Guggenheim Museum, os quais estabeleceram importantes precedentes no campo da performance. O livro seminal de RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present (1979 & 2000)*, a primeira obra dedicada à história da arte da performance, foi traduzido em seis línguas e é usado internacionalmente como livro chave para o ensino da performance nas universidades. RoseLee Goldberg é professora da New York University desde 1987 e é frequente colaboradora da *Artforum*. Dentre seus livros estão *Performance: Live Art Since 1960 e Laurie Anderson*.

Tania Bruguera nasceu em Havana, Cuba, em 1968, filha de Miguel Bruguera, conselheiro político cubano na Embaixada de Cuba em Paris e embaixador no Líbano e no Panamá, e de Argelia Fernandez, tradutora de espanhol-inglês com bacharelado em Ciências Sociais. Tania Bruguera estudou no Liceu Francês durante sua infância e, dos 12 anos em diante, em uma escola de arte em Havana, se graduando pelo Instituto Superior de Arte em 1992.

Nos últimos sete anos [1998 a 2005] ela tem vivido em Chicago e em Havana, dividindo o ano entre duas cidades, duas culturas e duas ideologias, "entre passado e futuro", como ela disse. Essas idas e vindas entre continente e ilha, intercaladas com extensas viagens internacionais, têm aguçado o entendimento de Bruguera sobre o que significa "ser cubano" e o

que é necessário para realizar uma obra que seja relevante tanto localmente quanto internacionalmente.

"Posso utilizar o mesmo modelo dentro e fora de Cuba?" – ela se questiona. Sua consciência de viver em uma animada matriz política, de consequências ligadas a ações, proporciona a bússola ética à obra de Bruguera. Esse também foi o foco de nossa conversa que começou no último janeiro na Cidade do México e continuou em Miami e em Nova York.[2]

RoseLee Goldberg: Em nossa última conversa, você falou sobre o impacto emocional da política para além de sua influência intelectual ou ideológica. Eu achei sua noção de "política como sedução" interessante, especialmente considerando que várias de suas obras se referem à tortura ou repressão ou censura, ações que alguns associam com medo e repulsa, não sedução.

Tania Bruguera: Crescendo em Cuba, eu entendi que os melhores políticos trabalham com as emoções porque eles sabem que essa é a melhor ferramenta para manipular as pessoas. O poder político lida exatamente com a manipulação e com o controle das pessoas para conseguir o que eles querem. Manipular emoções é uma forma sedutora de atingir aquele fim.

RoseLee Goldberg: Você pode descrever uma de suas obras que seja manipuladora nesse sentido?

Tania Bruguera: Aquela que fiz em Havana *(Sem título (Havana, 2000))* é a mais bem sucedida em assustar, seduzir e surpreender o observador. É um trabalho narrativo que primeiramente atrai a audiência a um espaço bonito (uma antiga fortaleza em Havana) e depois os assusta um pouco porque, uma vez que se está dentro, é muito escuro. Os visitantes caminham em uma superfície muito macia e suave (cana de açúcar seca) em direção a uma luz brilhante embutida no teto, que eles logo descobrem ser um monitor de televisão em preto e branco mostrando imagens de Fidel Castro proferindo um discurso em uma competição de natação no mar. Eles vão em direção à luz e a luz é Fidel! E gradualmente, enquanto suas visões se acostumam com a escuridão, eles notam que nas proximidades há vários cubanos nus e a conclusão é, "Oh meu Deus, eu fui tão seduzido pelo poder que nem mesmo percebi o que se passava ao meu redor."

Tania Bruguera
Untitled (Havana, 2000), 2000.
cana de açúcar moída, monitor de vídeo, DVD player
(Fonte: http://www.artesmagazine.com/2010/03/)

Quero que meus trabalhos sejam cada vez mais sobre esse tipo de experiências. Sentindo as obras, não apenas olhando-as. Eu quero que as pessoas se movam emocionalmente através de minha obra. Eu trabalho com emoções e memória, e com a ideia de documentar não em um sentido histórico, mas através de emoções.

Quero que minha obra seja transformada e lembrada pela audiência como uma experiência emocional. Quero que a audiência acesse as obras como uma experiência, às vezes uma experiência física, e leve a "documentação" disso com eles como sua própria memória viva. Eu gostaria que meu trabalho não fosse visto, mas lembrado.

RoseLee Goldberg: Que outras emoções guiam o seu trabalho?

Tania Bruguera: Eu gosto de trabalhar com o medo porque, quando as pessoas sentem medo, elas ficam mais conscientes, elas ficam alerta. Elas começam a usar outros meios para compreender o que está acontecendo. Gosto das pessoas em alerta quando elas veem minha obra. Medo também é um caminho para aprender e, uma vez que saibamos como lidar com o medo, podemos ser livres.

RoseLee Goldberg: Você já experimentou medo real?

Tania Bruguera: Provavelmente já, mas nada que fosse físico ou ameaça de morte.

RoseLee Goldberg: Quando criança, você viveu em várias cidades onde havia tensão política real, quando seu pai era o embaixador cubano no Líbano nos anos 1970 e no Panamá durante a invasão americana, por exemplo.

Tania Bruguera: Na verdade, agora que você pergunta, acho que o medo tem estado presente em minha vida, mas de forma sutil. Nunca foi um medo extremo, mas talvez um medo que vinha com a percepção de que o que você faz terá consequência na vida de outras pessoas, consequências que você não controla. Foi o que aconteceu quando fiz um jornal, *Memory of the Post-War,* 1993/1994, que era uma peça de arte que parecia um "jornal de arte", mas editado como um jornal comum. Convidei artistas para escreverem seções típicas sobre esporte ou agricultura, como uma metáfora da situação política e artística de Cuba naqueles tempos. Fui chamada ao Conselho de Arte e me foi dito para destruir o jornal; um amigo que me ajudou

com essa obra foi detido e a pessoa que a imprimiu foi demitida. Isso foi muito perturbador, traumatizante. Eu parei de trabalhar por um longo tempo depois disso. Esse incidente foi a origem da série "obra do cordeiro" *(The Burden of Guilt*, 1997-1999) quando usei carcaças de cordeiro ao redor de meu pescoço e comi terra. Senti que tinha um compromisso e, ao mesmo tempo, estava preocupada sobre como alguém poderia continuar a trabalhar sob aquelas circunstâncias. Submissão era uma forma de sobrevivência. "Devo me curvar às demandas deles ou fazer meu próprio trabalho?" O jornal foi uma obra hiper-realista. Não porque se parecia com um jornal, mas porque funcionou como um.

Tania Bruguera
El Peso de la Culpa (The Burden of Guilt), 1997-1999.
cordeiro, corda, água, sal, terra cubana
Foto: Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
(Fonte: http://artpulsemagazine.com/)

RoseLee Goldberg: O que você quer dizer?

Tania Bruguera: Eu quero trabalhar com a realidade. Não com a representação da realidade. Não quero que minha obra represente algo. Não quero que as pessoas olhem para o trabalho, mas que estejam nele, às vezes mesmo sem saber que se trata de arte. Isso foi uma situação real. O jornal foi impresso em uma gráfica na qual se produz jornais diariamente e circulou como um jornal. E ele teve um impacto. Algo aconteceu. Ele foi comentado por pessoas que não sabiam nada sobre arte. Eu tinha uma tia no Partido Comunista que uma vez me telefonou e me disse: "O que você fez?" Ela estava muito preocupada porque meu jornal havia sido discutido em uma reunião do partido. O fato de ele ter entrado na sociedade ampliada, não como uma obra de arte, mas como um evento, um gesto, tornou-o hiper-real.

RoseLee Goldberg: Para realizar seus trabalhos em Cuba nos anos 1980-90, você tinha que estar consciente de estar sendo vigiada.

Tania Bruguera: Sim, isso era um fato. A ideia era fazer gestos públicos. Quando eu tinha 15 ou 16 anos, já estava estudando arte e o mundo da arte em Cuba era muito ativo com um verdadeiro movimento de vanguarda. Fui muito influenciada por eles. Aquele grupo de artistas foi posteriormente chamado de "La Generación de los Ochenta" (A Geração dos Oitenta). Ela inclui Flavio Garciandia, Glexis Novoa, Carlos Cárdenas, Lázaro Saavedra, José Angel Toirac, Arte Calle, dentre muitos outros. Na verdade, essa é a influência real e mais importante no meu trabalho, não Marina Abramovic ou Vito Acconci como as pessoas afirmam, mesmo que esses sejam os artistas de performance com os quais as pessoas estejam mais familiarizadas; eu nem mesmo sabia sobre sua existência naquele tempo. Minha influência, o que realmente impactou minhas ideias sobre arte e sobre a maneira como quero fazer meu trabalho foi "A Geração dos Oitenta", esse excitante grupo de artistas, fazendo pintura, escultura, ações e *happenings* me fez ver a arte como um gesto com conotações sociais. Quando o grupo deixou Cuba em consequência da censura e da pressão política, uma onda de arte muito diferente, mais comercial, metafórica e representacional tomou seu lugar. Eu desejava ardentemente o tipo de gestos públicos que eles haviam produzido e o jornal foi para mim uma forma de continuar aquelas ideias.

RoseLee Goldberg: Qual a diferença entre uma performance e um gesto?

Tania Bruguera: Para mim, um gesto é mais sobre a intenção do trabalho. É mais sobre o cotidiano. Um gesto é sobre repetir uma ação do cotidiano e colocá-la em um espaço consciente. O gesto cria uma atmosfera. Eu também prefiro o termo *arte de conducta* (traduzido livremente como "arte comportamental") ao termo performance, especialmente em espanhol, porque *conducta* em espanhol significa "conduzir" ou "ser conduzido". Também significa "comportamento", como em maneiras sociais, assim como "comportamento" em um sentido mais fisiológico. Então, para mim, a arte da performance começa como um gesto, como uma forma de comportamento. Foi o que os futuristas e os dadaístas fizeram no início dos anos 1900. O trabalho deles foi uma resposta a um momento específico. *Arte de conducta* acontece quando a descrição do gesto carrega a ideia de obra, quando narrar a obra é a ação e a descrição da obra é a obra. Função é parte da obra. O espaço entre ser considerada arte ou não tem sido tensionado. São obras que acontecem fora do mundo da arte e não sob os valores do mundo da arte, mas posteriormente elas circulam como obras de arte no mundo da arte através de documentação ou de rumores. Rumor é precisamente a forma de documentação dessas obras. São obras que são lembradas, não vistas, lembradas como nenhum outro evento é na vida das pessoas que delas participaram. Nessas obras, o corpo é o corpo social. Elas criam uma atmosfera não um objeto.

RoseLee Goldberg: Eu gostei do que você disse a respeito dos gestos criando uma atmosfera.

Tania Bruguera: Nos anos 1960 e 1970, as pessoas faziam arte comportamental. Para mim, Adrian Piper é uma artista comportamental, porque muito de sua obra é sobre o gesto, como na obra em que ela distribui cartões a pessoas, anunciando sua identidade étnica ou aulas de dança, esses gestos, por sua vez, criaram uma atmosfera. Ou mais recentemente, Francis Alÿs caminhando pelas ruas da Cidade do México com uma arma na mão e à vista. Mas quando a performance entra na galeria e os observadores se sentam para assisti-la, a obra é "objetificada". O corpo se torna objetificado e a performance se afasta de ser sobre gesto. Eu quero voltar ao começo! Eu sempre amei o Dada, eles estavam fazendo "arte de reação" e eles foram "artistas do gesto".

RoseLee Goldberg: Mas como alguém faz esses gestos atualmente? Você não pode ter aquele tempo de volta.

Tania Bruguera: Quando reconstruí uma performance de Ana Mendieta pela primeira vez em 1986, para mim aquilo foi um gesto, uma peça comportamental, porque era sobre reação ao momento político daquela época. Posteriormente, quando fiz o jornal foi um gesto em resposta a um momento político diferente, que para mim era o vazio deixado pelo ativismo social da "Geração dos Oitenta". Acho que comecei na linha certa com as obras de "arte comportamental", mas depois fui deslocada dessa linha pela forte reação ao jornal. Comecei a fazer performances mais tradicionais, que se tornaram mais objetificadas. No momento atual, não faço mais performances, pelo menos não daquela forma. Minhas novas performances são feitas quando viajo de avião ou quando faço palestras. As palestras são sobre os diferentes aspectos da performance. Uma é sobre documentação, outra é sobre a relação entre política e arte, a outra é sobre o uso de valor de choque em performances. A última que fiz foi sobre vulnerabilidade e performance.

RoseLee Goldberg: Isso será gravado?

Tania Bruguera: Sim, porque esse é o padrão de documentação de palestras. Palestras não são sobre experiência. Elas são sobre transmissão de conhecimento.

RoseLee Goldberg: Que outras "não-performances" você está considerando?

Tania Bruguera: Eu cancelei minha exposição individual no dia e na hora da abertura; no restante do tempo no qual a exposição deveria estar aberta à visitação, a galeria estava vazia e fechada. Agora estou trabalhando em uma obra sobre Cuba, inspirada por uma obra realizada no início dos anos 1990 pelo coletivo cubano Los Carpinteros. A obra foi chamada *Se vende tierra de Cuba (Terra cubana à venda)* e isso era, eu não lembro exatamente, acho que uma caixa de madeira, do tipo baú de tesouros, com terra e o título de obra. Quero levar a obra adiante. Proponho vender pedaços de Cuba no mercado de ações. Estou no processo de criar uma corporação que venderá duas coisas: metros quadrados reais e o conceito de Cuba como utopia e todas as ideias projetadas que as pessoas têm sobre Cuba como um valor a ser ven-

dido. Os lucros voltarão diretamente para Cuba e meu papel será o de atuar como condutora dessa transação. Utilizarei meu prestígio para ser uma mediadora. É uma obra *site-specific* que somente pode ser feita fora dos Estados Unidos e será exibida ou "ativada" pela primeira vez neste outono em uma exposição coletiva no Canadá. É também uma obra *site-specific* uma vez que ela depende e será afetada por condições históricas e sociais particulares.

RoseLee Goldberg: Achei interessante que várias das obras sobre as quais temos discutido recentemente se relacionam diretamente a Cuba. Nós conversamos antes sobre sua recriação da obra de Ana Mendieta como uma forma de trazê-la de volta a Cuba. Depois de alguns anos vivendo e trabalhando internacionalmente, agora você está trazendo Tania de volta a Cuba?

Tania Bruguera: Eu nunca parti. Mas estou trazendo de volta a Cuba uma ideia de Cuba que as pessoas de fora possuem sobre o país.

RoseLee Goldberg: Por exemplo?

Tania Bruguera: Os preconceitos e preconcepções sobre Cuba. A ideia surgiu quando eu estava vivendo em Cuba, como um comentário sobre muitos estrangeiros chegando à ilha e esperando instalar seus negócios antes que Castro morresse, de maneira que pudessem tirar vantagem das mudanças quando ocorressem. Mas vivendo em Chicago e em Havana, tenho tido que enfrentar percepções externas de Cuba, desde a ira de uma geração antiga de cubanos vivendo em Miami à idealização de Cuba pelos esquerdistas. Eu quero trabalhar com esse espectro amplo e diversificado de percepções do país.

RoseLee Goldberg: Então, por um lado você está examinando uma gama de percepções sobre Cuba tanto externas quanto internas. E você também está falando sobre sua experiência de artista nesses dois ambientes.

Tania Bruguera: Sim, estou trabalhando com questões e sentimentos cubanos, mas estou fazendo-o em uma língua dominante. Ou talvez seja uma "língua internacional" que vem do que chamam de "artista internacional". Eu me vejo em uma encruzilhada e estou tendo muitos problemas com isso. Por quê? Porque tenho visto muitas pessoas que não nasceram na Eu-

ropa ou em centros hegemônicos de arte como Nova York ou Londres. Eles são vistos como artistas "locais", como artistas "originais", mas depois de um ou dois eventos internacionais, eles começam a se tornar artistas 'internacionais". Eu penso que essa é uma transição muito perigosa porque muitas pessoas se tornam formalistas, de certa maneira. Quando você fala sobre seu próprio ambiente "local", você está reagindo a tudo ao redor de você. Mas então, você precisa traduzir aquelas reações em uma linguagem que todos entendam e no processo você perde muitos detalhes. Você começa falando tão vagamente que acaba não falando absolutamente nada.

RoseLee Goldberg: Como você está trabalhando com isso?

Tania Bruguera: Estou tentando ver o quão diferentes as obras podem se tornar de um lugar para outro. Por exemplo, a obra que fiz em Documenta *Sem título (Kassel, 2002)* foi uma tradução de *Sem título (Havana, 2000)*, a obra que fiz na fortaleza. Não foi uma tradução formal, mas a tradução de um tema: o que vemos e o que não vemos, o que queremos ver e o que não queremos ver. Era sobre responsabilidade. Eu tenho uma [obra], da mesma série, que quero fazer um dia em Israel, chamada *Sem título (Haifa, 2003).* Ou o trabalho que fiz depois da residência na Índia com milhares de sacos de chá, *Justiça poética*. Considero essas instalações como intensos testes para ser uma artista "internacional". Estou tentando ver como posso falar em uma linguagem que todos entenderão, tentando achar conexões ao lidar com questões que são muito específicas à minha origem e aos meus interesses. Também estou muito consciente de não ser "exotizada", de não fazer um trabalho que atrairá atenção somente por ser "cubano". Estou lutando com essas contradições.

Tania Bruguera
Justiça poética, 2002-2003.
sacos de chá usados e videotape
(Fonte: http://www.artesmagazine.com/2010/03/)

RoseLee Goldberg: Provavelmente alguns têm a expectativa de que você sempre irá se referir a Cuba de alguma forma, devido à sua história.

Tania Bruguera: De qualquer forma, é uma situação complicada. Cuba não é mais minha realidade cotidiana e, muitas vezes, sinto que não tenho mais o direito de falar certas coisas sobre Cuba. Não tenho o mesmo acesso ao processo de mudança de sensibilidades. Talvez a obra sobre vender Cuba seja mais sobre onde eu me encontro neste exato momento, que é no meio, entre este mundo e aquele mundo.

Abril 2005.

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 N. dos T.: Traduzido da versão disponível na página oficial da artista Tania Bruguera <http://www.taniabruguera.com/>. Originalmente a entrevista foi publicada em GOLDBERG, RoseLee. Interview II, Tania Bruguera, La Bienale di Venezia, ed. Prince Claus. Chicago: Lowitz and Son, 2005, p. 11-21. (ISBN 0-9769449-01)

2 N. dos T.: A entrevista de RoseLee Goldberg com Tania Bruguera foi publicada em duas partes. Esta tradução se ocupa da segunda parte – *Ser Cubano*. A primeira – *Regarding Ana* – também está disponível na página oficial da artista.

artigos

O grande carrossel urbano de Jacques Tati: a transição para uma modernidade urbana construída através dos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*

*Eliana Kuster**

RESUMO:O artigo atravessa dois filmes do mesmo diretor francês para, na transição entre eles, promover a compreensão da ideia de modernidade urbana, não apenas em sua morfologia, mas, em especial, no sentido sociológico. Os filmes de Tati mostram a transição entre duas cidades: vemos revezarem-se na tela a Paris do século XIX, com suas vielas estreitas, suas construções em tons pastel e sua mistura de usos e ocupação do território e uma Paris que já pertence ao século XX, com novas formas, nova tecnologia e novos comportamentos. Trataremos, a partir desses filmes, o tema de como os sinais do moderno se impõem, trazendo mudanças nas formas de comportamento, na estética e nas maneiras de viver.

Palavras-chave: cinema, cidade, modernidade

*Eliana Kuster é arquiteta, doutora em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR / UFRJ e EHESS, Paris) e professora do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). E-mail: elianakuster@gmail.com; eliana@ifes.edu.br

ABSTRACT: This article analyses two films by the same French director, in the transition between the two of them, in order to understand the idea of urban modernity, not only in their morphology, but in particular in the sociological sense. Tati's films show the transition between two cities: we can see on the screen the nineteenth-century Paris, with its narrow streets, its buildings in pastel shades and a mix of uses and occupation of territory and a Paris that belongs to the twentieth century, with new forms, new technology and new behaviors. We will see, in these films, how the modernity brings changes in the forms of behavior, aesthetics and ways of living.

Keywords: cinema, city, modernity

> Meus filmes se parecem menos a filmes do que a janelas abertas. Se olharem atentamente, vocês poderão ver não uma sucessão de "gags", nem uma ocasião de se divertir, mas, mais que isso, a vida propriamente dita.
>
> Jacques Tati

Playtime, o filme de Jacques Tati, termina com uma cena que pode ser tomada como a sua própria metonímia: ao redor de uma rotatória, em meio ao tráfego intenso de um dos novos bairros de Paris, carros coloridos circulam embalados pelo som de uma animada trilha sonora que nos remete a um espetáculo circense. Essa cidade moderna apresenta novos símbolos, Tati parece apontar. Aqueles antigos carrosséis tão comuns na Paris do século XIX, agora, no despertar de um novo tempo, permanecem existindo. Com novas formas, porém. Na metade do século XX, os carrosséis parisienses de Tati são formados por automóveis coloridos que circulam sem sair do lugar ao redor de uma rotatória urbana. Alguns elementos reforçam essa impressão: o elevador da oficina ao fundo suspende e abaixa seus carros como cavalinhos de brinquedo, as crianças nas calçadas seguram balões de ar, o vendedor de sorvetes e a música alegre parecem anunciar que o espetáculo urbano já está em andamento. A cidade é um circo, poderíamos perguntar?

São muitas as metáforas que já foram utilizadas pelo cinema para abordar a cidade: de sinfonias a labirintos, tivemos, em épocas distintas, diretores diversos tratando o espaço urbano através de prismas que os permitiam aproximarem-se dos múltiplos aspectos existentes na urbe. Com Tati não acontece de forma diferente. Em *Playtime*, realizado em 1967, o cineasta francês avança na questão já levantada em seu filme de 1958, *Mon Oncle*[1]. Neste primeiro, era apresentada uma transição: do espaço urbano cujas feições e modo de vida ainda remetiam ao século XIX, para a cidade moderna, composta por residências totalmente automatizadas que irão determinar as rotinas de seus moradores, dotando-as de procedimentos tão racionalizantes quanto aqueles dos quais passa a se compor a arquitetura. Em Mon Oncle essas duas cidades ainda dividem o mesmo espaço, e permanece a dúvida: esse novo modo de vida vai conseguir se impor aos citadinos? Transitamos, ao longo do filme, pelas mãos de Tati, por uma cidade que parece ainda guardar fortes traços – morfológicos e sociais – do século XIX, com suas ruas estreitas e sujas, construções espremidas umas contras as outras e uma mistura de pessoas de classes sociais diversas ocupando o espaço público do bairro de periferia. Ao mesmo tempo, o filme nos joga em outra cidade, que parece ser a negação desta primeira: uma cidade pertencente ao século XX, com sua modernidade composta de automóveis de último tipo, equipamentos concebidos para realizar tarefas anteriormente desempenhadas por mãos humanas e relações sociais ditadas por uma polidez impessoal e pela construção de aparências que nem sempre se verificam verdadeiras.

Este foi o primeiro filme colorido realizado pelo diretor. Ele se apropria verdadeiramente da cor, utilizando-a não apenas como mais um elemento que irá conferir veracidade à cena. Ao invés disso, o cineasta, tal e qual um hábil pintor, manipula a sua paleta, selecionando para a sua cidade nova e reluzente as tonalidades mais fortes e impactantes, enquanto para o bairro antigo são reservados os tons pastéis. "A cor participa diretamente da ação, ela tem um lugar próprio, ela desempenha um papel. Ela atua. Ela propicia um riso de qualidade. Tati é o primeiro a lançar mão, no cinema, das dissonâncias coloridas", afirma Jacques Lagrange (apud GUERAND, 2007, p. 171), um dos analistas de seus filmes. O próprio diretor faz eco a essas palavras ao comentar sua inspiração para o uso das cores:

> As tonalidades que se encontram em um bairro moderno são totalmente diferentes daquelas de um antigo. Os verdes são mais luminosos, os amarelos, quase lâmpadas elétricas. Há uma espécie de eletricidade nas cores com as quais eles são pintados: são sobretudo os americanos a trabalhar sobre essa questão. Eles se utilizam enormemente das cores vivas. Ao contrário, nos pequenos bairros, eu tinha à minha disposição os tons de veludo velho. (TATI apud BAZIN e TRUFFAUT, 1958, p. 10)

O filme *Mon Oncle*, balança, portanto, como uma gangorra, entre essas duas cidades, a nova e a antiga. Tati parece expressar a ambiguidade entre esses dois modos de vida e se questionar: qual deles será o mais adequado? Qual deles prevalecerá? Em qual deles o homem encontrará os rumos de seu futuro?

Playtime é a resposta, nada otimista, a essas questões: ali, a cidade modernista já se apresenta como uma realidade inexorável. Não há mais questionamentos, não há mais volta, não há mais espaço para antigos personagens, como a vendedora de flores malvestida que ocupa a calçada ou para aquele que não conhece as formas precisas de se comportar nesse novo espaço, como o *Monsieur Hulot* brilhantemente desempenhado pelo próprio diretor. Apenas Hulot parece expressar um certo desconforto com essa cidade que não sabemos inicialmente se é Paris, Roma ou Nova York[2]. Apenas ele parece ser capaz de entrar por uma porta aberta sem perceber que se trata de um elevador, e, ao sair em outro pavimento do mesmo prédio – exatamente igual àquele em que ele estava anteriormente – nos fazer rir com a sua perplexidade. Nós rimos com Tati, mas é um riso nervoso. Porque, na verdade, estamos rindo de nós mesmos e da nossa dificuldade de adaptação. É, no fundo, como se o homem que criou essa cidade e essa arquitetura modernas não fosse moderno o suficiente para usufruí-la. Semelhante a Narciso, que, como canta Caetano, "acha feio o que não é espelho", o homem urbano desse período ainda parece olhar estupefato para a sua criação, fruto do seu próprio desejo de moderna urbanidade, e que, subitamente, parece suscitar um inesperado estranhamento. Análogas às vassouras que Mickey Mouse faz despertarem para a vida no desenho animado de Disney, *Fantasia*, percebendo depois que não consegue manter o controle sobre elas, as cidades de meados do século XX parecem criaturas que escaparam dos desejos de seus criadores e ganharam toda uma vida e dinâmicas próprias, é o que parece nos dizer Tati, traduzindo, através da arte, as longas e férteis discussões que animaram a sociologia urbana ao longo desse período.

A "casca" urbana e modernista que foi se depositando nos citadinos durante a primeira metade do século XX, e que neles foi construindo aos poucos uma sensação de familiaridade com essa cidade, ainda estava muito fina quando da realização do filme. Nesse sentido, basta um leve esbarrão do diretor para que ela se rompa e nos ofereça um vislumbre desse homem ainda aturdido com as profundas mudanças objetivas e subjetivas da modernidade.

É outro diretor, Jean Luc Godard, quem afirma que Tati "procura problemas onde eles não existem, e os encontra. Tati explora e revela os absurdos da assim chamada "normalidade" que, entretanto, de normal nada possui" (ALMEIDA, 2005)[3]. É precisamente dessa "procura de problemas" que se constrói a narrativa de *Playtime*. O mais visível: o problema da arquitetura moderna, transformada em Estilo Internacional, que iguala todas as cidades. Em uma das cenas do filme, Tati constrói uma passagem absolutamente emblemática disso ao apresentar, em uma agência de turismo, cartazes enfileirados que mostram, cada um, um país. O que se vê como imagem, porém, é exatamente o mesmo prédio composto de uma enorme e impessoal fachada de vidro, imediatamente reconhecível como pertencente ao Estilo Internacional. Há apenas alguns pequenos elementos diferenciadores que tentam conferir identidade a cada local. Assim, para o Brasil temos um índio e palmeiras; para o México, um sol asteca e uma pirâmide; e para a Inglaterra, um ônibus vermelho de dois andares. É de se perguntar por que os turistas que desfilam incessantemente nas cenas de *Playtime* viajam. Tati apresenta a resposta: viajam para ver aquilo que é, cada vez mais, sempre igual. A Paris dos monumentos, da Sacré Cœur, da Torre Eiffel e do Arco do Triunfo é deixada de lado em prol dessa Paris modernizada que poderia ser qualquer outra cidade[4]. Os reflexos desses ícones, porém, ainda aparecem, fugidios, nos painéis de vidro de que essa cidade nova é composta, como fantasmas que a assombram, como a evocar fugazmente o seu passado. A história não é importante nessa cidade que busca incessantemente o moderno: ela foge ao olhar e se esmaece nos reflexos da modernidade; esta sim, importante e universal. Segundo Meize Lucas,

> A sociedade para a qual Tati lançou o seu olhar é um universo capitalista, em que Moda, Publicidade e Mercadoria regem as relações de valorização e desvalorização, definindo o que é novo e o que é antigo, e isso vale tanto para os objetos quanto para comportamentos e hábitos. Essa sociedade estrutura, portanto, uma linguagem com a qual os indivíduos devem operar. O cinema de Jacques Tati deixa bem claros os códigos que se vão definido na sociedade, e o faz por meio do discurso cômico. (1998, p. 36)

Para reforçar tal sensação, o diretor nos faz entrar com Hulot em uma exposição que apresenta novos produtos de consumo. Ali estão vassouras munidas de lanternas ("ela permite varrer embaixo dos móveis" na justificativa do vendedor, que apresenta seu produto com todo um gestual que se assemelha ao de um mágico realizando um dos seus mais preciosos truques), portas que batem sem ruído (e o diretor apresenta brilhantemente o paradoxo: se batemos uma porta, esperamos o ruído, como a anunciar estrondosamente a nossa saída. Se ele não acontece, há algo de frustrante e inútil no gesto), e demais mercadorias que tentam somar aspectos novos a objetos já há muito conhecidos. Nas palavras de uma das turistas que visita os estandes de vendas: "é tudo americano!" Mas qual seria a graça se aqueles turistas são, eles mesmos, americanos?

É o historiador François Beguin quem vai examinar de perto um dos mais fortes desejos originados pela modernidade: o do conforto. O autor assim o faz detendo-se sobre o operariado inglês de meados do século XIX e examinando como esse conceito, o de uma vida pontuada por elementos de comodidade, vai se enraizando como uma meta a ser atingida, primeiro pela burguesia, e logo a seguir por toda uma classe proletária que deseja se inserir nos valores deste novo momento histórico: um período no qual a distribuição do tempo já se faz tomando por base as horas distribuídas cronologicamente[5] – dividindo-se muito claramente entre o tempo do trabalho e o tempo livre – e, mais que isso, um período no qual o cotidiano urbano começa a se impor como forma natural de vida, e a rotina de acontecimentos sucessivos em uma cidade passa a ser vista como o modelo de todo convívio coletivo. Em outras palavras, o conceito do que seja o social e de como se desenvolvem as suas dinâmicas passa a construir-se, cada vez mais, tomando-se por base o funcionamento de uma sociedade urbana.

Nesse sentido, temos, segundo Beguin, o surgimento de uma "nova ótica de salubridade", ou seja, uma nova percepção do que deva ser o "habitar" adequadamente – seja uma residência, seja uma cidade – criando, portanto, novas expectativas e novas demandas com as quais o morador médio das grandes cidades passará a operar. Passa a vigorar, portanto, um esforço realizado pelo próprio citadino para enquadrar-se em um sistema que, ao mesmo tempo em que lhe restringe alguns comportamentos, também lhe acena com vantagens. Isso irá derivar-se em formas de autocontrole e autovigilância que se mostrarão muito mais eficazes do que

qualquer sujeição externa ao indivíduo, facilitando a manutenção da ordem e dos comportamentos padronizados necessários a qualquer convívio coletivo[6]. "A partir do momento em que se tem o domínio sobre certas sequências de seu modo de satisfação corporal, este indivíduo pode muito bem se tornar o melhor vigilante de si mesmo", reforça Beguin, completando ainda: "se o conforto é uma arma poderosa, é porque ele atinge uma forma de bem-estar que ninguém tem meios de recusar [...]. O conforto é, portanto, um processo de invasão ao qual não se pode resistir". (1991, p. 47, 48) O conforto, desse modo, é transformado em um dos valores através dos quais se expressa a modernidade, juntamente com os de funcionalidade, eficiência e racionalidade. (LUCAS, p. 62) O que Tati parece nos mostrar em seu filme é a evolução desses conceitos, ou seja, de como esse processo de criação de uma rotina de comodidade funcional e eficaz, que se inicia em meados do século XIX através de medidas como fornecer água encanada e aquecimento às residências dos operários – naturalizadas pelo nosso olhar contemporâneo como "básicas" –, vai se desdobrar por todo um caminho que chega à criação de uma vassoura munida de lanternas.

No local que expõe os produtos, mais uma cena que metaforiza o discurso do filme. Somos apresentados à réplica de uma coluna grega. Percebemos um pouco depois que ela abre e se revela ser... uma lixeira! É uma cena simples, mas nela não há gratuidade: ela contém todo um depoimento de Tati sobre o seu tempo, e sobre toda uma sociedade do consumo que se anuncia:

> A coluna perde seu status de objeto culturalmente nobre, de encarnação da beleza clássica e da graça arquitetural. [...] Esta degradação é particularmente rica de sentido. A coluna, sem dúvida, está associada aos dejetos, porque encontra-se, ela mesma, em ruínas. Nossa civilização não deseja senão o novo e cintilante. Ela não pode mais perceber a beleza. (EDE e GOUDET, 2002, p. 167)

A coluna poderia ser tratada como a metáfora da história, que, voraz, a tudo engole? Ou estaria significando o lugar atribuído à história nessa sociedade que se pretende tão "moderna"? Ficamos com as questões plantadas pelo diretor assombrando incomodamente a nossa mente.

Prosseguimos na cidade de Tati, ainda acompanhando os problemas que incomodam o cineasta. E estes são muitos: eles tratam da diluição das fronteiras entre o público e o privado, nos mostrando as casas que são quase "vitrines" e que expõem o seu interior a qualquer um que transite pelas vias públicas. Na análise de Weinberg,

> Esses aquários que exibem publicamente a intimidade das pessoas demonstram como a vida moderna se baseia em aparências. [...] Por essas fachadas de vidro acompanhamos a rotina semelhante dos moradores urbanos modernos: em todos os apartamentos as famílias reúnem-se na sala e ligam o televisor, no mesmo canal, à mesma hora. Esse quadro revela uma profunda crítica de Tati à forma como a TV vinha se impondo à sociedade moderna e ditando a rotina cotidiana dos habitantes dos grandes centros urbanos. (2005, p. 196)

Este mesmo material que permite a visão dos interiores e da privacidade dos moradores é um dos elementos centrais do filme: o vidro. Em vários momentos da película, somos colocados face aos seus paradoxos: ele propicia o olhar, mas impede o toque[7]. Ele é o principal material que compõe o novo bairro, mas, ao mesmo tempo apresenta os reflexos da cidade antiga. Elemento símbolo da nova arquitetura desde meados do século XIX, os grandes panos de vidro parecem assumir, para Tati, um papel metonimizador da modernidade, na qual tudo é crescentemente exposto ao olhar, tudo vira algo a ser observado, ou, como iria definir Guy Debord (1997) no seu trabalho mais famoso, lançado no mesmo ano do filme, tudo se transforma em espetáculo.

Tati nos permite ver, através das suas grandes superfícies envidraçadas, a continuidade da crítica à padronização de vida que já havia sido iniciada por ele em *Mon Oncle*, onde, todos os dias, no mesmo horário, os personagens da família que habita o bairro novo da cidade se reúnem para assistir ao programa de um personagem com um nome bastante representativo: o professor Platov. Certamente não terá sido por acaso que a alcunha do professor midiático quase repete aquela do fisiologista russo Ivan Pavlov, que estudou o papel do condicionamento na psicologia do comportamento, desenvolvendo as teorias que passaram a ser denominadas por "reflexo condicionado". Nesse sentido, se a família de *Mon Oncle* encontrava-se no início deste processo, os personagens de *Playtime* já estão suficientemente "condicionados" para dirigirem-se todos no mesmo horário para a frente da tevê. O mito tão famoso da "caverna de Platão"[8] parece ter encontrado aqui o seu correspondente na vida moderna:

as pessoas estão firmemente convencidas de que o que veem na tevê equivale às vivências reais. As sombras na caverna descritas pelo filósofo grego, na modernidade, são muito mais convincentes: possuem cor, som, se movimentam e narram histórias.

De certa maneira, poderíamos tentar comparar a divisão que o diretor institui ao longo do filme – entre o bairro moderno, que corresponde a todo um modo de vida novo, e a região mais antiga da cidade, que abriga velhos personagens urbanos e apresenta um cotidiano ainda pautado por velhos hábitos e comportamentos – à antiga divisão estabelecida por Benjamin Disraeli, antigo primeiro ministro inglês, quando falava a respeito das "duas nações" que ocupariam as cidades do século XIX (cf. BRESCIANI, 1985, p. 40): segundo ele, ali estariam, partilhando o mesmo espaço, os "ricos-civilizados" e os "pobres-selvagens", duas classes opostas em que uma se autonomeava como detentora do papel de representar a parcela civilizada e à outra era imputada a barbárie. Ao assim afirmar, a intenção de Disraeli era a de defender a sistemática criação de leis e ações sociais que propiciassem a inserção das classes trabalhadoras na lógica que guiava a parcela da população pertencente à classe mais elevada. Em outras palavras, que lhes permitisse "civilizá-la". O filme de Tati, embora apresente uma divisão semelhante, vai tratá-la de forma diversa: o que o diretor parece querer nos mostrar é como a inserção crescente de comportamentos civilizatórios irá, em paralelo, retirar a essência da interação entre as pessoas, isolando-as e introduzindo em seu cotidiano uma série de procedimentos preestabelecidos, padronizados e sem conteúdo, incentivando o desenvolvimento de um modo de vida composto por uma grande parcela de artificialismo. O *monsieur Hulot,* que parece se encontrar tão à vontade em meio ao seu bairro popular, revela toda a sua inadaptação e o seu desconforto na casa nova de sua irmã e de seu cunhado. Já o filho destes, seu sobrinho, que em casa é uma criança solitária, apagada e sisuda, quando vai ao bairro popular com o tio se transforma em um menino alegre e brincalhão, que interage com outros garotos e faz molecagens comuns à sua idade.

Se em *Mon Oncle* esta situação ainda parece reversível, ou seja, se há um trânsito e uma permeabilidade possível entre esses dois tipos de espaço que compõem a cidade e essas duas formas de vida, em *Playtime* a modernidade já está tão estabelecida que não permite mais essa convivência. A cidade e o modo de vida antigos estão cada vez mais esmaecidos, em prol do novo, seja no espaço físico, seja nos comportamentos.

Voltamos, portanto, a *Playtime*, seguindo com Tati no carrossel da "caça aos problemas" da modernidade urbana e encontramos mais um: o restaurante que será inaugurado naquela noite, mas no qual tudo parece estar inacabado. Durante a inauguração, os problemas se acumulam: à falta de funcionalidade de um espaço que se pretende funcional e aos elementos arquitetônicos que incomodam e/ou machucam os clientes e garçons, soma-se a precariedade das instalações que, feitas às pressas, revelam no desenrolar da noite o seu caráter inacabado, culminando com uma pane elétrica que deixa a todos no escuro e com um desmoronamento de parte dos elementos construídos. A festa continua, no entanto, com os fregueses do local "fechando os olhos" para os problemas que nos parecem tão evidentes e continuando a se divertir como se nada estivesse acontecendo. Talvez uma metáfora da atitude do homem do modernismo face aos problemas da própria modernidade? Só podemos especular a esse respeito, torcendo para não atribuirmos ao diretor intenções não apresentadas por ele.

Na verdade, *Playtime* não apresenta exatamente uma trama no sentido tradicional da palavra. Não nos são fornecidas maiores informações a respeito dos personagens, sequer sobre Hulot, o principal deles. Não há uma sequência lógica de acontecimentos que possamos identificar com clareza como etapas sucessivas do desenrolar de uma história. Tati trabalha claramente com um recorte da vida cotidiana, apresentando um dia na vida de Paris entrevisto por diversos olhares: do grupo de turistas, do morador habitual que ainda a estranha, o *Monsieur Hulot*, e de outros moradores que já estão mais habituados a ela. O que o interessa não são exatamente as pessoas, mas a interação destas com a cidade e com a vida na modernidade. Como em uma sinfonia urbana[9], acompanhamos, durante as diversas horas do dia e da noite, os personagens e a sua vivência da cidade. O cineasta trabalha substituindo, segundo Meize Lucas, "a trama mirabolante por esses achados de observação, colocados por ele em imagens, costurados pelos fios do cotidiano. A ótica pela qual traça esses fios não é inocente; um problema e uma questão são postos". (1998, p. 41)

São vários, na verdade, os problemas e as questões que podem ser levantados a partir das situações apresentadas em *Playtime*: um dos principais é a transformação da cidade moderna em uma sucessão de lugares desprovidos de identidade – não sabemos, no início do filme, se o espaço mostrado é um hospital ou um aeroporto; o prédio da empresa para onde se dirige Hulot parece abrigar diversos tipos de atividade, mas os espaços são absolutamente iguais em todos os andares; a lanchonete pode ser facilmente confundida com uma farmácia.

São muitos os exemplos ao longo do filme nos quais o espaço parece ser tão padronizado que tudo se torna igual, ou simplesmente parece apresentar signos que remetem para outra percepção de sua finalidade. O cineasta antecipa o raciocínio de Marc Augé (2005) que em finais do século XX vai nomear este fenômeno e os espaços criados por ele como "não lugares". Segundo ele, a hipermodernidade caracteriza-se por três tipos de transformação fundamentais: no tempo, no espaço e no indivíduo. Tati, muitas décadas antes, lança o seu olhar em direção a esses três elementos, tentando detectar e explorar essas transformações. O cineasta, enfim, ainda que não intencionalmente, parece deixar no ar uma pergunta: afinal, para que serve uma cidade? Se a intensa aceleração da circulação de corpos e mercadorias tem por consequência a crescente dificuldade do acontecimento do encontro com o outro – ou seja, algo que, historicamente, sempre foi uma das principais características e atrativos de uma cidade – por que os homens ainda se reúnem para viver coletivamente? O diretor não apresenta uma resposta a essa questão, mas ela permanece incomodamente em nós, mesmo após sairmos da sala de projeção. Ele nos faz rir ao longo de suas películas, mas, na verdade, rimos de nós mesmos e esse tipo de riso nunca é confortável.

Uma das histórias bastante conhecidas a respeito do filme e da sua repercussão refere-se a um menino, que, após ver o filme, enviou uma carta ao diretor na qual dizia que, ao sair do cinema, a impressão que se tinha era a de que o filme continuava nas ruas. (apud LANDROT) Nesse sentido, teríamos o contrário daquela situação narrada por Hitchcock, que dizia que seu trabalho era simplesmente a habilidosa construção de uma fantasia. (TRUFFAUT, 1986) A qualquer momento, o espectador do filme poderia segurar nos braços de sua poltrona e se lembrar que aquilo que se vê na tela é apenas luz e sombra: ilusão. Mas, continuava Hitchcock, se ele fizesse seu trabalho de forma bem feita, o espectador poderia se esquecer que sua poltrona tinha braços. Tati parece trabalhar com a inversão disso: em seu filme, o espectador levanta e leva consigo os braços da poltrona. O filme continua, em cores e sons surpreendentemente vívidos, na rua, em qualquer rua de uma grande cidade.

Artigo recebido em outubro de 2013, aprovado em novembro de 2013 e publicado em dezembro de 2013.

Notas

1 É inevitável estabelecer a relação entre os dois filmes, e não apenas no plano de continuidade temporal e histórica da narrativa que gravita em torno de questões semelhantes. A própria concepção de *Playtime* está ligada a *Mon Oncle*, como descrevem Ede e Goudet: "Entre 1959 e 1960, as numerosas viagens ligadas à apresentação de *Mon Oncle* fizeram de Tati um frequentador assíduo de aeroportos internacionais. Ele aproveitava o tempo para registrar e acumular observações. A arquitetura moderna que se organizava como um cenário, colocando em cena mercadorias e bens de consumo (farmácias, supermercados, grandes lojas), mas também as atividades humanas nos locais públicos nos quais o indivíduo está exposto aos olhares. O espaço público se torna um puro espaço de representação no qual se encontra excluída toda convivialidade. Esta característica não escapou a Tati, atento ao mundo que se transformava ante seus olhos". (2002, p. 38) Como podemos constatar, o espaço público e a sua transição rumo à modernidade - que já eram questões para o diretor quando da realização de *Mon Oncle* – vão guiar a sua percepção, afinando-a rumo às abordagens mais complexas e críticas que ele irá construir em *Playtime* alguns anos depois.

2 As cenas iniciais de *Playtime*, não por acaso, se passam em um aeroporto, o "não lugar" (AUGÉ, 2005) por excelência, que exclui toda possibilidade de convívio e apresenta-se monotonamente igual – ou bastante semelhante – em todas as cidades do mundo.

3 E, apenas como uma curiosa coincidência, podemos lembrar que seu nome original, de origem russa, Tatischeff, tem por significado "caçador de ladrões" (*tat* – ladrão e *isch* – raiz do verbo procurar). Tati o modificou, retirando a sílaba final, para deixar de lado o "chef", incompatível com seu gosto pela independência e sua recusa à submissão. Mas também para escapar a uma etimologia desagradável: "il ne supportait pas l'idée de s'appeler Jacques Policier". ("Ele não suportava a ideia de se chamar Jacques policial", Landrot, p. 6)

4 E é importante lembrar que Tati realiza seu filme antes da construção de *La Défense*, o bairro que se tornará a metonímia dessa Paris modernizada. Na verdade, para a realização de *Playtime* o diretor fez construir toda uma cidade cenográfica, totalmente moldada nos padrões morfológicos que seriam, pouco depois, os mesmos utilizados para o novo bairro de Paris.

5 Em oposição ao tempo definido como "natural", ou seja, pautado pelas atividades humanas dispostas de acordo com as condições da natureza. Os gregos antigos tinham duas palavras para designar o tempo: *chronos* e *kairos*. O primeiro refere-se ao tempo cronológico, ou sequencial, enquanto o último é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece. Pode-se afirmar, de forma bastante simplificada, que *chronos* é o tempo humano, portanto, medido e descrito contemporaneamente em unidades de anos, dias, horas e suas divisões. Já *kairos* seria o tempo divino, o tempo vivido, subjetivo, que não é passível de medições.

6 Michel Foucault irá denominar esse processo através do qual o controle disciplinar "migra" do exterior para o interior do indivíduo, de "docilização", afirmando: "O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em

uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a Potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada". (FOUCAULT, 2002, p. 119)

7 E aqui, mais uma vez , Tati se vale da "inadaptação" de Hulot a essa realidade contemporânea. O personagem vê, do outro lado do saguão de um prédio empresarial, o executivo com o qual deseja falar, mas encontra-se incapaz de atingi-lo, impedido pelas diversas camadas de vidro que os separam. O mesmo executivo, em outro momento do filme, avista Hulot e tenta chamá-lo e chegar até ele, mas acaba dando uma forte pancada em uma das muitas paredes de vidro do edifício.

8 Platão descreve na obra intitulada *A República (livro VII), o mito, ou alegoria da caverna. Trata-se da exemplificação de como podemos nos libertar da condição de escuridão que nos aprisiona através da luz da verdade*. Ele imagina um muro bem alto separando o mundo externo e uma caverna. Na caverna existe uma fresta por onde passa um feixe de luz exterior. No interior da caverna permanecem seres humanos, que nasceram e cresceram ali. Estes ficam de costas para a entrada, acorrentados, sem poder locomover-se, forçados a olhar somente a parede do fundo da caverna, onde são projetadas sombras de outros homens que, além do muro, mantêm acesa uma fogueira. Os prisioneiros julgam que essas sombras sejam a realidade. Um dos prisioneiros, porém, decide abandonar essa condição e fabrica um instrumento com o qual quebra os grilhões. Aos poucos vai se movendo e avança na direção do muro e o escala; com dificuldade enfrenta os obstáculos que encontra e sai da caverna, descobrindo não apenas que as sombras eram feitas por homens como eles e, mais além, todo o mundo e a natureza.

9 As sinfonias urbanas são um tipo de abordagem fílmica bastante utilizado no início do século XX para apresentar a rotina das grandes cidades. A sua estrutura, em geral, acompanha um dia inteiro do cotidiano de uma cidade, mostrando as diversas atividades e os diversos personagens que a compõe. A mais conhecida das sifonias urbanas é *Berlim, sinfonia de uma grande cidade*, do cineasta alemão Walter Ruttman, realizada em 1927. A ideia por trás de uma sinfonia parece ser a de, ao estabelecer a comparação entre o espaço urbano e a música, mostrar que ambos – a cidade e a sinfonia – necessitam de um equilíbrio entre ações e tempo para que seja possível o seu acontecimento. Ou seja, tanto na sinfônica quanto no espaço urbano, é necessário que cada participante esteja ciente a respeito do seu papel e da hora certa de sua atuação. Poderíamos arriscar afirmar que o *monsieur Hulot* de Tati representa a dissonância nessa sinfonia tão bem ensaiada pelos outros personagens urbanos. É através dele que conseguimos perceber as incongruências, os paradoxos e as formalidades risíveis do modo de vida da modernidade urbana.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2005.

ALMEIDA, Paulo Ricardo. Parade. *Contracampo*, Revista de Cinema, n. 73, julho 2005.

BEGUIN, François. As maquinarias inglesas do conforto. *Espaço & Debates* (NERU), n. 34, 1991.

BRESCIANI, Maria Stella. Metrópoles, as faces do monstro urbano das cidades no século XIX. *Revista Brasileira de História,* São Paulo (ANPUH, Marco Zero), v. 5, n. 8 e 9, 1984-1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

EDE, François e GOUDET, Stephane. *Playtime***.** Paris: *Cahiers du cinéma*, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

GUERAND, Jean-Philippe. *Jacques Tati: biographie*. Paris: Galimard, 2007.

LANDROT, Marine. Tati: un drôle de numéro. In: *Tati: quoi de neuf M. Hulot? Télérama hors série*. Paris: Fondation Gan pour le cinéma, s/d.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.

WEINBERG, Juliana. A cidade transparente. In: NAZARIO, Luiz. *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAZIN, André e TRUFFAUT, François. *Entretien avec Jacques Tati*. Paris: Cahiers du cinéma, 1958.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Colocar uma pedra nesse assunto

*Carlos Eduardo Dias Borges**

RESUMO: O artigo desenvolve os relatos apresentados no VI Fórum Bienal de Pesquisa em Arte (Pará, 2013) e o submetido ao Seminário Poéticas da Criação. Discute questões pertinentes a uma proposta prática, integrante do projeto DeslocamentoFricçãoGalpão/Capanema, contemplado com o prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea, ocorrida em setembro de 2012 no pátio do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Trata da realização de um trabalho sem uma forma final, que se constrói a partir da desconstrução de suas próprias partes. Nela, a palavra ASSUNTO, se completa (constrói) com o desmanche de outra parte, constituída pela palavra COLOCAR. A proposta acontece como um *happening*/oficina. Apresenta uma organização formal subordinada à linguagem, realizada de forma a permitir a geração de significados além do expresso na forma linguística, onde o material pedra e a ação contribuem para o significado da experiência com implicações culturais e associações de tempo e local onde acontece.

Palavras-chave: forma, espaço-tempo, imaginação

*Carlos Eduardo Dias Borges é mestre em Linguagens Visuais (UFRJ) e professor assistente da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: carlos-eduardo-borges@ig.com.br

ABSTRACT: This article develops the text presented in the VI Fórum Bienal de Pesquisa em Arte, Corpos entre artes/ Artes entre corpos, Pará, 2013. Handle questions provoqued by a pratical proposal took part in the Project DeslocamentoFricçãoGalpão/Capanema, that won the price Projéteis Funarte de Arte Contemporânea, 2012, september, among the 19 e 21th, in the playground of do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Explain the construction of a work of art without a final form, built by the desconstruction of its own parts. In this happening, the word ASSUNTO is formed with the dismembering of its own other part, meant by the word COLOCAR.

Keywords: form, space-time, imagination

Introdução

A experiência aconteceu em 19 de setembro de 2013 no pátio do Palácio Gustavo Capanema, como parte do projeto DeslocamentoFricçãoGalpão/Capanema, contemplado pelo Prêmio Funarte de Arte Contemporânea.

A oficina/*happening* começou com a colocação de pedras no pátio (área pavimentada defronte às janelas do lado da entrada) do Palácio. Em seguida houve uma conversa com os participantes, um grupo de 14 pessoas. Após algumas explicações iniciou-se a ordenação pretendida. Ocupou uma área de cerca de aproximadamente 60 metros quadrados e utilizou cerca de uma tonelada de pedras de diversos tamanhos e formatos. A instalação resultante ficou do dia 19 até o dia 21 de setembro, sofrendo pequenas participações e alterações, porém mantendo sua incompletude.

No dia marcado a proposta foi explicada aos participantes como tratando da realização de um trabalho sem uma forma final, no qual uma parte, formada pela palavra ASSUNTO, se completaria com o desmanche de outra parte, constituída pela palavra COLOCAR.

Apresentada como oficina, aconteceu como um *happening*, após a explanação e discussão com os interessados. Este texto procura aproximar as implicações temporais e condições

físicas dessa proposta com algumas críticas e comentários sobre trabalhos conhecidos, realizados em condições próximas ou considerados semelhantes. Trabalhos cujas questões colaboraram ou mesmo possibilitaram o seu desenvolvimento e sua elaboração ou dos quais esse trabalho "descende". Desse modo procura explicitar as questões e condições provocadas por essa ação.

Proposta e montagem

Essa proposição é um desdobramento de minha pesquisa de mestrado em Linguagens Visuais. Foi realizada experimentalmente em 1999 (em um sítio em Nova Friburgo), porém não foi divulgada ou exibida. Como trabalho ficou esquecido até 2012, quando foi adaptado para a participação no projeto realizado no Palácio Gustavo Capanema.

Na proposta inicial cavam-se valas, formando a palavra ASSUNTO. Essas valas-letras são escavadas de forma a conterem as pedras necessárias para escrever "Colocar uma pedra neste" (é preciso, portanto fazer uma medição prévia: antes de cavar as valas, as pedras são agrupadas formando a palavra assunto. Então se marcam as proporções e se desfaz essa palavra para que cada letra seja substituída pelas valas e as pedras possam ser utilizadas para escrever a outra parte da frase, que orienta as ações). Assim, após as medidas feitas e as valas escavadas, as pedras são dispostas de forma a escrever a frase citada, como uma linha acima das valas, que por sua vez "escrevem" a palavra Assunto. Quando isso é realizado, os interessados são convidados a participar, escolhendo uma (ou mais) pedra(s) (desfazendo a frase) e colocando nas valas (na palavra assunto). Logo o trabalho não possui uma forma definitiva em nenhum momento (instante) no tempo-espaço, e só pode se completar na imaginação das pessoas. Imaginação livre, independente, ligada já ao espaço mental e não ao experimentado (fenomenológico), mas provocada após o primeiro instante da ação, a partir do movimento dos corpos que removem pedras, desfazendo uma frase, preenchendo (e não compondo ou ordenando) aos poucos, os espaços que formam uma palavra.

Carlos Borges
Colocar uma pedra nesse assunto, 2012.
(montagem adaptada para projeto da Funarte)
happening
5 x 12 m
Foto: Helio Branco

A Realização no Palácio Gustavo Capanema: nova proposta de montagem

Esse princípio original foi mantido na nova montagem do Palácio Gustavo Capanema. Porém como o espaço do Palácio é tombado pelo Patrimônio Histórico, incluindo os jardins, uma adaptação precisou ser feita. No Palácio, a palavra ASSUNTO, foi contornada por pedras, em lugar de escavada e a proporção foi adaptada, de forma a permitir a apresentação do happening no pátio externo e pavimentado do Palácio. Havia a possibilidade de buscar um local próximo, mantendo a proposta inicial, mas isso restringiria o trabalho de observação e consequentemente de discussão e proposta estabelecido pelo projeto DeslocamentoFricçãoGalpão/Capanema, apresentado à Funarte e do qual esse trabalho era parte integrante. Além disso, a exposição no pátio potencializaria a oportunidade de discutir a montagem. Essa opção permitiu, não apenas a utilização das pedras, componentes da frase, mas desta vez, também a utilização de pedras outras, de qualquer procedência e que não tivessem tomado parte do início da montagem. Essa decisão favoreceu ainda mais a ideia de incompletude e indicou a possibilidade de prosseguimento, de continuação da construção por um tempo indefinido. Assim se evidenciou melhor a questão temporal, onde diferentes instantes podem significar formas bem diferentes. Nesse sentido, houve inclusive relatos de quem, nos dias que se seguiram, esteve no local colocando pedras. Essa situação perdurou até o desmonte ao fim do período do desenvolvimento do projeto. A frase escrita originalmente em pedras, nessa adaptação foi reduzida à palavra COLOCAR, simplificando a montagem original, mas ainda escrita com letras completamente preenchidas por pedras. Isso passou a ser um desenvolvimento da proposta. Essa, se montada/desmontada/remontada, passa a ter formas de montagem diferentes, com escalas diferentes, podendo inclusive ser realizada ao mesmo tempo em diferentes lugares. E estas realizações podem diferir também, caso uma proposta sem forma final venha a ocupar algum espaço de modo "definitivo". Os instantes são explicitados em sua relação com o espaço, onde a forma mutável da proposta esteja inserida. Haverá diferenças entre cada outra montagem de mesmo sentido e forma diferente (por exemplo: "colocar uma pedra nesse", ou no caso contrário: "colocar"), realizada em qualquer local e a qualquer período de tempo (como na mostra). Percebi que o espaço vago nas letras contornadas fortalece a ideia de continuidade do processo.

Essa nova montagem teve início com o depósito das pedras sobre o pátio do Palácio. Essas foram transportadas de Nova Friburgo, do local da montagem de 1999 ou foram recolhidas após as chuvas de janeiro de 2011, pois eram abundantes na cidade no período. O formato "oficina" foi outra adequação do *happening* pensado inicialmente, ao projeto que propunha a realização de atividades da pós-graduação em Linguagens Visuais da UFRJ no Palácio. Foi também registrado como atividade de extensão na UFES. Na data, depois de reunidos, os convidados receberam a fotocópia de um desenho e foi apresentada (pelo proponente) uma explanação sobre a ação pretendida e sobre a reflexão sobre os princípios que levaram ao desenvolvimento da proposta: um trabalho sem uma forma física completa, definitiva no tempo-espaço, completada apenas, possivelmente, na compreensão dos participantes, em cuja imaginação pode continuar sua existência em tempos mentais, também diferentes em si mesmos e entre si.

O *Happening*

Na disposição inicial a palavra ASSUNTO foi formada por letras contornadas com pedras, delimitando-se cada área onde seriam depositadas as pedras, e a palavra COLOCAR teve letras formadas pelo acúmulo (amontoado) de pedras. Com o intuito de reforçar a ideia de incompletude pretendida, adequar a escala e provocar a discussão pretendida sobre a proposta, a palavra "Assunto" foi escrita com cada letra tendo cerca de 3m de altura e a palavra "Colocar" com cerca de 1m, aproveitando a referência dada pelas pedras do piso do pátio onde foi feita a ação. Piso formado por placas quadradas de 1x1m. Cada palavra foi escrita a 1 metro de distância da outra, como se estivesse sobre linhas, em analogia com a tradição da escrita ocidental, evitando assim levantar nessa montagem questões ligadas à "tradição" da poesia concretista. A exploração dessa possibilidade nessa experiência poderia desviar o foco do questionamento pretendido. Fica como uma possibilidade para novas possíveis realizações.

A escala escolhida pretendeu assim respeitar a relação com a arquitetura do local onde foi inserida e também se adequar à visibilidade do projeto. Essa proposta foi apresentada em frente ao mezanino, local onde ocorreu quase a totalidade das demais ações. Isso permitiu a todos os envolvidos (no projeto do qual essa ação tomou parte), uma visão completa do acontecimento e da instalação (mutável) resultante. A escala, tanto nessa montagem quanto

na original, implica permitir aos participantes penetrarem no interior do espaço da "obra", de forma a fortalecer o conceito de ação ligada ao espaço/tempo, por meio das implicações fenomenológicas resultantes, já que, segundo Robert Morris (apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 418), em trabalhos que redefinem a noção de proximidade e distância, elas "... não são experimentadas, a não ser pelo observador que se localiza dentro delas". Assim, como se trata de um trabalho em contínua transformação, a escala fortalece nos participantes da ação, a percepção diferente de cada instante da sua construção, o que, hipoteticamente, pode perdurar infinitamente.

Depois de formadas as palavras com as pedras, todos os presentes foram convidados a participar, retirando pedras de uma palavra (COLOCAR) e colocando em outra (ASSUNTO). Esse desenvolvimento está registrado em vídeo (de autoria da professora e artista Beatriz Pimenta) e pode ser visto em: https://vimeo.com/50430923.

Após o desmanche (quase total – ficaram algumas pedras, sugerindo a incompletude e funcionando como forma-convite a outras participações) da palavra COLOCAR, restou a palavra ASSUNTO, permitindo ainda a colocação de outras pedras (externas à realização, ou originárias de outros locais) no interior de suas letras. O *happening* resultou (como pretendido) em uma forma incompleta (apenas a palavra "assunto") em sua fisicalidade, a ser completada na imaginação, provocada pela ação e ligando o espaço mental ao experimentado. Destacou-se, com esse propósito, que essa palavra (assunto) poderia, também hipoteticamente, continuar a receber indefinidamente o acréscimo de pedras.[1]

Essa proposta apresenta uma hipótese de ocupação do espaço alternativa à ordenação minimalista, escapando de questões compositivas e de suas *Gestalts*: "Não tendo nenhuma aparência característica, nenhum perfil singular para lhe dar uma *Gestalt* definida...". (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 410) Se a arte *minimal* apresentou ou o objeto único ou a ordenação regular de partes como alternativas à composição, essa proposta apresenta outra hipótese de distribuição de partes, alternativa à composição: a forma subordinada à palavra escrita, porém provocando significados que não se esgotam na própria palavra ou na mensagem da simples leitura. Utiliza essa compreensão, para somar à significação oferecida pela materialidade das pedras e à ação realizada (ou por realizar), para revelar sua incompletude no espaço e no tempo. Esse sentido fica vinculado à própria construção/desconstrução do

trabalho, sempre apresentado em uma forma não definitiva e que só fica completo na mente dos participantes quando se dá a compreensão da proposta. Se essa compreensão se dá em um espaço mental (instante), ela (através de imagens e representações) sempre poderá estar "desatualizada" durante a existência da montagem. E esta poderá oferecer sempre uma experiência fenomenológica diversa, que implica inclusive a relação paradoxal com esse espaço mental, único no qual o trabalho pode ser completado.

Assim evita-se a forma definida no espaço, independente do tempo, e sua incompletude pretende explicitar essa questão de compreensão do espaço como indissociável do conceito de tempo. Em substituição à ideia intuitiva, cartesiana das formas estáticas, essa proposta evita a nossa tendência à busca da Boa Forma (gestaltiana) no arranjo das pedras. Desconstrói também a ideia de trabalho de arte com uma forma "definitiva". Distancia-se da ideia de qualquer tipo de núcleo gerador, que ligaria essa proposta a ideia do Vitalismo de Henri Bergson (KRAUSS, 1998, p. 169) que dominou a escultura em pedra até a primeira metade do século passado. Evita ainda a ideia de simples ordenação (apresentada pelo minimalismo) e a apresenta subordinada a um entendimento linguístico, no qual o material escolhido e a própria ação contribuem de forma significante para a sua compreensão.

Por suas dimensões exige a participação de um grupo, tornando possível a referência como *happening* ou oficina. Por outro lado a proposta, em sua essência, já exige a escala ampliada, de modo a, por meio das participações, explicitar seu desdobramento pelo tempo. Inclusive permitindo participações em períodos posteriores aos do "acontecimento".

Por ter partes construídas, esse trabalho se torna herdeiro também da escola construtiva, porém tomando como módulos, as letras. Apresenta um desdobramento de seus princípios, ao propor significados linguísticos e materiais, percebidos na relação fenomenológica que se instala na construção e desconstrução das próprias letras.

O trabalho se insere de forma incompleta no tempo-espaço, mesmo durante sua realização, mas pode ser completado livremente na imaginação das pessoas, principalmente nas que vivenciaram a experiência. Considero ainda que essa ideia é reforçada pelo significado atribuído ao material (a pedra correntemente ligada ao perene, ao peso de um passado). Nesse sentido há ainda um aspecto psicológico a ser ressaltado: o que cada um dos participantes, pensa ou não em um assunto no qual gostaria de pôr uma pedra.

Alguns trabalhos de *land art*, realizados nos anos 1960/70, podem ser tomados como parâmetro comparativo, a fim de desenvolver a discussão. Consideraremos primeiro os diferentes contextos de produção: se os artistas do período produziram quando " a cultura '*underground*' estava tendo um interesse apaixonado na possibilidade de significados esotéricos de monumentos pré-históricos ..." (LUCIE-SMITH, 1977, p. 419), hoje esses trabalhos são vistos com interesses históricos. Porém o material pedra ainda remete aos períodos ancestrais (idade da pedra, por exemplo), embora no caso do *happening* tratado aqui o significado explicite sua ligação com a linguagem.

Um desses trabalhos que considero correlatos é *Double Negative* de Michael Heizer. A provocação de *Duplo Negativo* "... reproduz a intervenção do espaço externo na existência interior do corpo, ali se alojando e formando suas motivações e significados". (KRAUSS, 1998, p. 335) Essa relação persiste na proposta de "Colocar uma pedra nesse assunto", pois a escala leva o corpo a se situar (durante a realização) no interior do trabalho e posteriormente a se afastar para olhar. Mas no caso é o ato, o movimento do corpo no tempo e no espaço ao realizar a ação, o principal provocador dos significados. E, ao se situar no interior do campo de operação (realização) da instalação, "Não tendo nenhuma aparência definida, a memória não pode gravá-la claramente". (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 410) Seguindo essa linha de raciocínio a partir da crítica Rosalind Krauss, trabalhos de arte como o *Duplo Negativo* de Michael Heizer ou "Quebra mar em espiral" de Robert Smithson, dão continuidade a uma tendência de descentralização da forma, iniciada no período moderno por artistas como Rodin e Brancusi, mas na qual "... nosso corpo e nossa experiência de nosso corpo continuam a ser o tema dessa escultura". (KRAUSS, 1998, p. 333) Ou seja, comparando com a proposta descrita, embora de modo distinto, fica evidente que há semelhança nessa "intervenção do espaço externo na existência interior do corpo" com esses trabalhos citados. No caso, como a realização é necessariamente coletiva, de modo diferente dos exemplos de Heizer ou Smithson, essa relação será uma durante o *happening* e outra depois. E poderá continuar se alterando indefinidamente. Nesse sentido a realização da instalação, no pátio do Palácio Gustavo Capanema, possibilitou aos participantes uma potencialização, ao subirem para experimentar essa visualização do segundo andar do prédio.

Ainda sobre *Duplo Negativo*, o historiador de arte Edward Lucie-Smith afirma que "... parece pelo menos propor uma equação formal." Penso que isso aproxima esse trabalho também

de alguns trabalhos construídos pelo artista conceitual Sol LeWitt. Assim, a partir desse raciocínio, relaciono este tipo de estrutura, possível de modo diferente nas duas realizações da proposta em discussão, com as duas possibilidades levantadas com relação à quantidade de material pedra. Na versão com uso das valas essa proporção se mantém constante: x = y, ou seja: primeiro, para qualquer quantidade de pedra utilizada na frase (primeiras palavras), a mesma quantidade está presente na segunda. Já na montagem com as letras de Assunto apenas contornadas (realizada no projeto da Funarte) surge a possibilidade de crescimento infinito do trabalho que passa a se apresentar $x = L\ x\text{-}\infty$ (ou x equivale ao limite de x para infinito: partindo de uma quantidade x, esta quantidade pode ir crescendo ao infinito).

Essa expansão significa que a proposta aqui discutida, como outras de *land art* (arte da terra) é adequada a espaços exteriores à galeria, outra questão abordada pelo *happening* aqui referido. A esse respeito Michael Heizer afirma que: "trabalho do lado de fora porque é o único lugar onde posso deslocar massas. Gosto de escala – essa é certamente uma diferença entre trabalhar em uma galeria e trabalhar ao ar livre". (HEIZER apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 279) E segundo Morris, isso leva a outras implicações: "É essa disposição forçada que põe as figuras em uma nova relação com o espaço. (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 407)

Dentro dessas questões, segundo o artista José Resende, quando essas práticas artísticas são realizadas na cidade e fora das galerias, como no caso aqui discutido, "... o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade". (RESENDE apud COHN, 2006, p. 154) Não discordo dessa afirmativa, mas penso que no caso discutido, a literalidade explícita da proposta permite a compreensão de um público maior, ainda que essa compreensão seja apenas parcial. Nesse ponto se evidencia a ligação desses trabalhos com o pensamento de outro artista importante dos anos 1960/70: Joseph Beuys. Ele defendia que todo homem é um artista. Sem discutir as atividades desse polêmico criador, em minha interpretação, essa sentença deriva da reflexão sobre o interesse do homem em arte e, com propostas desse tipo, esse desejo comum pode vir a ser compartilhado, levando a possibilidade de interação a quem se interessar. Uma experiência assim pode também vir a provocar o prazer (compartilhado) de participar da reflexão proposta (da mesma forma que no projeto Linguagens Visuais no ar[2]).

Sobre essa arte urbana José Resende comenta ainda que "Ao romper com sua condição de mercadoria, ela não só interfere obrigatoriamente na sua veiculação, como estabelece uma reflexão crítica sobre seu próprio discurso". (RESENDE *apud* COHN, 2006, p. 158) Essa proposta pensada como *land art* e adaptada á cidade, se aproxima em certa medida, da configuração definida por Resende, ao deixar em aberto possibilidades de reflexões individuais, tanto dos participantes como dos observadores. Temos como exemplo o caso de um guarda do palácio, que pediu autorização ao seu superior para participar, colocando uma pedra em algum assunto seu... Nesse sentido, José Resende ainda conclui advertindo que: "... o produtor de arte não pode atuar apenas nos limites da área de criação, ou seja, na manipulação de seu vocabulário, mas deve assumir a necessidade da postura crítica frente às condições de produção da arte e da premência de uma estratégia de ação sob risco de seu discurso permanecer estanque e manipulado por critérios alheios à arte, sob os quais não pode exercer nenhum controle". (RESENDE apud COHN, 2006, p. 158) Essa foi, sem dúvida, uma das intenções do trabalho.

Essa proposta não foi pensada para ter qualquer relação com arte terapia ou para trazer qualquer benefício psicológico aos participantes; exceto, talvez, pela reflexão que pretende provocar. Contudo alguns participantes ficaram vários minutos em silêncio, antes de depositar uma pedra (observei que aqueles que procederam assim colocaram apenas uma única pedra), parecendo orar ou refletir sobre algo, antes de realizarem a ação. Fatos como esse acabam por contribuir de forma não prevista para a provocação à imaginação dos participantes presentes naquele instante, reafirmando a questão temporal. Talvez, em uma perspectiva hegeliana, essa seja uma possibilidade alternativa a religiosa, ou uma manifestação da carência dessa mesma, surgida em algum vazio, auto contemplativo e crítico provocado pela percepção da arte da atualidade (se considerada em relação a períodos anteriores, mas também presente nos anos 1960/70). De qualquer forma, sem pretender ser revolucionária como a arte feita utopicamente nos períodos citados, essa proposta pretendeu desenvolver e explicitar algumas pequenas possibilidades surgidas a partir da admiração por esses artistas, críticos e pensadores.

Artigo recebido em outubro de 2013, aprovado em novembro de 2013 e publicado em dezembro de 2013.

Carlos Borges
Colocar uma pedra nesse assunto, 2012.
(dois dias após a montagem no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro)
Foto: Helio Branco

Notas

1 O limite seria a indistinção que poderia resultar entre as letras, transbordando os seus limites. Porém, ainda por hipótese, essas letras poderiam ser afastadas, permitindo novos redimensionamentos sempre que isso ocorresse.

2 Programa de rádio idealizado pelo mesmo autor e que propõe aos artistas descreverem seus trabalhos de artes visuais no rádio "como se descrevendo para um cego" e que busca levar a arte ao ouvinte comum. Vai ao ar na rádio Universitária FM às quintas e sábados 09:30 e 15:30h e pode ser utilizado a partir do blog linguagensvisuaisnoar.wordpress.com

Referências

COHN, Sérgio (org.). *Ensaios Fundamentais: artes plásticas.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (seleção e comentários). *Escritos de artistas***.** Trad. Pedro Süssekind et al.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna.* Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUCIE-SMITH, Edward. *Art Now*. New Jersey: The Wellfleet Press, 1989.

Provocações de agentes tecnológicos como artistas

*Fábio Oliveira Nunes**

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre processos miméticos que envolvem a atribuição do *status* de artista a agentes tecnológicos seja emulando o gesto artístico – quando robôs simulam a prática de pintura e desenho – ou assumindo personas criadoras – quando artistas criam personas supostamente com algum poder de criação disseminando-as através das redes digitais. Estas propostas ocupam-se de uma desmitificação crítica do fazer artístico, questionando a figura emblemática do criador ou o seu discurso. Em proximidade a estas reflexões, temos a experimentação de Mimo Steim, onde um suposto artista tecnológico baseado em Linguagem de Marcação de Inteligência Artificial (AIML) conversa com visitantes na *web*.

Palavras-chave: mimetismo, autômatos, web arte, inteligência artificial.

ABSTRACT: This paper proposes a reflection on mimetic processes that involve the attribution of the artist status to technological agents that emulate the artistic gesture - when robots simulate the practice of painting and drawing – or becoming creator personas – when artists create personas with some supposedly creating power disseminating them through digital

* Fábio Oliveira Nunes é doutor em Artes pela Universidade de São Paulo e pesquisador em pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. E-mail: fabiofon@gmail.com.

networks. These proposals are concerned with a critic demystification of the art making, the emblematic figure of the creator or his speech. In proximity to these reflections, we got the Mimo Steim experimentation, where a supposed technological artist based on Artificial Intelligence Markup Language (AIML) talks to visitors on the web.

Keywords: mimicry, robots, web art, artificial intelligence.

1. Em vez de criar objetos, criar artistas

Com a provocação comum aos manifestos de vanguarda e ironicamente decretando o "fim definitivo e oficial" da arte tal como a conhecemos, em 2004, o artista português dos novos meios Leonel Moura defende, a partir de seu *Manifesto da Arte Simbiótica*, uma nova condição: o surgimento de um "artista simbiótico", um novo paradigma para o artista contemporâneo, que deixaria de produzir diretamente produtos artísticos para criar agentes artificiais devotados às artes (MOURA e PEREIRA, 2004) – em outras palavras, em vez de realizar diretamente objetos artísticos, criar artistas. O ponto de vista de Moura pode ser contextualizado através de seu significativo percurso no desenvolvimento de autômatos com habilidade de criar imagens gráficas e pictóricas como o *RAP – Robotic Action Painter* – um pequeno robô equipado com canetas coloridas, sensores e programação capazes de compreender cores e padrões[1]. Desconsiderando a provocação de Moura, que implica reduzir o ato da criação apenas a resultados plásticos, sua constatação de uma condição em que "artistas que criam artistas" é bastante satisfatória para pensarmos em incursões que atribuem o *status* de artista a outros agentes, envolvendo alguma alteridade – de ação e/ou personalidade. Esses agentes se caracterizam por um desprendimento da figura do artista que os cria, descolamento proporcionado pelas novas tecnologias através de dispositivos robóticos, sistemas de inteligência artificial, disseminação em redes digitais, entre outras muitas possibilidades.

Em um trabalho anterior (NUNES, 2012a), constatamos uma estratégia recorrente em diversos trabalhos de arte e tecnologia: a tentativa de assumir características de equivalentes de outros contextos, criando ações que exploram a ambiguidade e a indistinção entre "verdadeiro" e

"falso". Percebem-se incursões que se caracterizam por algum grau de imitação envolvida em uma relação sistêmica, o que nos permite a aproximação com a ideia de *mimetismo*. Na natureza, essa seria uma condição constituída de três elementos: o padrão (modelo), o imitante (espécie mimética) e um receptor do sinal, ou seja, aquele que pode não encontrar distinção segura entre o padrão e o imitador. (BARETT apud GEBAUER e WULF, 2004, p. 40)

Ao nos aproximarmos da proposta dessa "criação de artistas", percebemos que há aqui também um desejo mimético em curso: um *modelo* que pode ser um artista moderno ou contemporâneo, um *artista mimético* que imita o modelo sob algum aspecto e, claro, o público que se depara com uma indistinção não explícita: as obras de agentes robóticos podem se passar por objetos artísticos humanos, assim como personas criadoras podem ser entendidas como artistas plenos. Essas propostas em diferentes graus ocupam-se de uma desmitificação crítica do próprio fazer artístico, da figura emblemática do criador ou do seu discurso. É importante constatar que essas propostas estão envolvidas em relações sistêmicas estabelecidas, notadamente, relacionais, que podem envolver o sistema da arte (e seus espaços institucionalizados), as expectativas do público sobre o artista/a obra e o diálogo com a produção contemporânea. Partindo dessas premissas, nas próximas linhas nos ocuparemos de duas situações: agentes tecnológicos que imitam a ação do fazer artístico em si e a difusão de personas que se passam por artistas nas redes digitais. Em ambas as situações, há ato de eleger como "artista" – seja pela ação, seja pela persona – um agente com certa alteridade, baseado em tecnologias digitais.

2. Agentes que assumem a ação

Uma importante incursão antecedente a essa discussão é realizada pelo artista suíço Jean Tinguely que, conhecido por suas máquinas que satirizam o otimismo tecnológico e científico do pós-guerra no século XX, cria máquinas que imitam o gesto espontâneo do expressionismo abstrato. Em *Metamatics* (1955-1959), Tinguely cria metaobras: máquinas que criam automaticamente sequências infinitas de desenhos, baseadas em engrenagens, rodas, correias e motores; por conta de imperfeições nos mecanismos, seus desenhos nunca são exatamente iguais, tal como o gesto humano. O objetivo do mecanismo dessas metaobras é criar copiosamente grafismos em folhas de papel. Analisadas conceitualmente, suas ações relativizam

a figura do artista como gênio e, claro, estabelecem um diálogo fértil com as conquistas tecnológicas de seu período.

Há vários anos, coube a uma parcela dos artistas que adotaram a criação em meios tecnológicos a discussão sobre as relações instituídas entre homens e máquinas. Às engrenagens mecânicas outrora utilizadas por Tinguely, somam-se novos dispositivos baseados em tecnologia digital, ampliando a potencialidade de experimentações. Ao mesmo tempo, à figura do robô, cada vez mais difundida no imaginário, pode se associar uma crescente e inevitável tomada dos papéis originalmente humanos por equivalentes maquínicos[2] – em um cenário que condiciona os humanos à produtividade das máquinas e as máquinas à subjetividade dos humanos.

A constante redefinição daquilo que é de domínio humano será fundamental na produção de artistas como o espanhol Carlos Corpa, que se preocupa em envolver robôs em situações que são consideradas essencialmente humanas. Em 1992, Corpa realizou uma instalação baseada em uma tórrida cena de sexo entre robôs, chamada de *El sexo en las máquinas*. Em 2007, criou *Sufrobot*, um robô que "sofre crises de ansiedade", gritando e tornando-se assustadoramente agitado quando percebe a presença de humanos através de seu sistema de visão artificial. E ainda criou o robô-poeta-pedinte *PaCo – Poeta Automático Callejero Online* (2004), em conjunto com Ana María Garcia-Serrado da Universidade Politécnica de Madrid, que se locomove em uma cadeira de rodas e produz poemas ao receber moedas. O artista explicita os seus propósitos em seu Manifesto Pessoal: "Colocar máquinas em lugar de humanos, ali onde os humanos nunca esperariam ver uma máquina. Uma metáfora do mundo moderno. Nossa história de amor e ódio com a tecnologia". (CORPA apud GARCÍA, 2013, p. 49) Ora, como esperado, esta é uma discussão que envolve também o fazer artístico como ato até então essencialmente humano: Corpa também cria robôs-artistas em *APM – Another Painting Machine* (1999) e *Machina Artis 3.0* (2001)[3], onde personagens robóticos pintam performaticamente superfícies a partir de uma programação aleatória.

Aos artistas que criam artistas, o fazer artístico pode ser visto basicamente sob dois aspectos: como uma atividade essencialmente intelectual – visão presente a partir da segunda metade do século XX, o artista como uma espécie de "sábio/filósofo/artesão"[4] – e como uma atividade em que se criam objetos essencialmente. Nicolas Bourriaud (2006, p. 136) é mais direto ao falar do artista na contemporaneidade: "o denominador comum entre todos os artistas é

que *mostram* algo". E completa: "o fato de *mostrar* basta para definir o artista, se tratando de uma representação ou uma designação". Bem, já há algum tempo os robôs produzem objetos, ainda que não artísticos. Por sua vez, as máquinas de arte não só produzem como também "mostram" o que fazem – ocupam espaços de arte, como os museus. Com uma boa dose de provocação, Moura (2004) já insinua certa inferioridade da arte criada por humanos:

> Quando a robótica deixou de simplesmente simular comportamentos humanos, como andar, jogar futebol ou contar anedotas, para se dedicar à realização da arte, alguma coisa de muito radical aconteceu. Robôs que fazem arte não questionam só a ideia de arte ou filosofia, mas põem em causa a nossa própria condição como humanos. Para que continuar a fazer algo que as máquinas fazem melhor e de forma mais consequente?

Ainda que necessariamente não compartilhem da proposição de Moura, podemos encontrar outras incursões de agentes tecnológicos como artistas. Sob o ponto de vista da linguagem, essas produções preocupam-se em imitar a prática artística em seu âmbito manual-motor: o gesto pictórico, o traço, a construção do desenho, oferecendo tanto resultados abstratos como também figurativos; mas, especialmente, operam com linguagens já consolidadas. Há, por exemplo, o robô do grupo alemão Robotlab na obra *Autoportrait5* (2002): o autômato é capaz de realizar retratos humanos manipulando habilmente uma caneta diante de seus visitantes. Além de desenhar com grande fidelidade ao modelo, o robô ainda apresenta o resultado ao retratado ao final do trabalho. Já em *Interactive Robotic Painting Machine* (2011), do norte-americano Benjamin Grosser[6], uma máquina robótica produz pinturas abstratas – algumas remetem à pintura a dedo – a partir de estímulos sonoros. Imitando uma expressividade pictórica que é peculiar aos humanos, certamente a natureza de suas criações passaria despercebida mesmo a olhares mais atentos.

Mas a criação por agentes tecnológicos não estará apenas restrita às linguagens mais tradicionais. Sem a pessoalidade própria dos robôs, o célebre trabalho *Net.Art Generator7*, desenvolvido desde 1997 pela artista alemã Cornelia Sollfrank e outros colaboradores, é também uma espécie de máquina de gerar arte baseada na *World Wide Web* – a interface gráfica da rede Internet. No decorrer dos anos, o trabalho já recebeu várias versões. A mais recente – a quinta versão, chamada de *The Image Generator* – gera automaticamente colagens digitais a partir da apropriação de imagens presentes na Internet, especialmente associadas a termos previamente dados pelo usuário. Ao coletar o material, o programa processa o conjunto com

base em premissas aleatórias e combinadas. É inevitável associar o *Net.Art Generator* às incursões tecnológicas já citadas que imitam a prática do artista aqui atualizada ao universo da criação em novos meios. Mas não é só isso: há também um diálogo bem mais específico ao evocar uma estética "aleatória" das primeiras experimentações artísticas na *web*.

3. Agentes que assumem personas

Se, por um lado, temos várias incursões de agentes tecnológicos que assumem a prática comum aos artistas, por outro lado, é bastante recorrente o ato de "criar artistas" (fora do universo tecnológico) partindo de personas criadoras que envolverão uma condição de significativa alteridade. Ser um "outro" artista implica o exercício de uma nova identidade, buscando a noção de "ser artista" em um sentido muito mais existencial do que necessariamente prático. Há casos bastante conhecidos envolvendo personalidades como o poeta Fernando Pessoa – e seus conhecidos heterônimos – e o artista Marcel Duchamp – com Rrose Sélavy. Há ainda, mais recentemente, incursões como Marcelo do Campo e Marcelo Cidade, duas personas de artistas criadas pela artista brasileira Dora Longo Bahia, respectivamente em 2003 e 2010, para discutir o tema da identidade do artista contemporâneo, testando um dos mitos mais consolidados da arte moderna: o que associa a originalidade a um nome próprio. (FABRIS, 2012, p. 80) Então, no ato de atribuir a agentes tecnológicos o *status* de "artistas", cabe também pensar no potencial desses dispositivos para personificarem outros domínios da criação. Além da disposição em assumir o domínio manual-motor do fazer artístico, como pensar agentes que questionem também a pessoalidade, o pensamento, o discurso ou mesmo a identidade associada à figura do artista?

Com os novos meios – em especial, a rede Internet – que proporcionam contatos interpessoais à distância, torna-se facilitada a difusão de características que definem singularmente uma pessoa, diferentes daquelas que definiriam seus interlocutores em outros contextos. A interação através dos novos meios permite transmitir opiniões, relatos e imagens que reforçarão uma existência ainda que ficcional. De fato, surge na Internet um universo de incursões ficcionais que não estão comprometidas em corresponder à realidade. Existem, por exemplo, os chamados perfis *fakes* – quando usuários assumem ser outras pessoas como celebridades ou pessoas com grande notoriedade, atuando em redes sociais, *blogs* e outros espaços.

De certo modo, essas incursões não só problematizam a legitimação propiciada pelos novos meios como também trazem à tona a noção de identidade na contemporaneidade: "As identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter". (BAUMAN, 2005, p. 96) Para Bauman, tanto as relações humanas quanto, por extensão, nossas identidades estão sob uma lógica de consumo – assim como produtos que são adquiridos e descartados. (BAUMAN, p. 98) Ou seja, sua argumentação está bastante próxima da ideia de persona – assumir um personagem de um dado contexto. Desta maneira, muitos artistas dialogarão diretamente com este universo, atuando em limites tênues entre ficção e realidade.

No universo de criações artísticas na rede Internet, um dos casos mais emblemáticos da potencialidade de novas personas artísticas é a ação *Female Extension* (1997), trabalho ciberfeminista de Cornelia Sollfrank que se constitui na criação de 200 nomes, nacionalidades, e-mails e números de telefone de supostas artistas da rede para a participação em um concurso de *web* arte. SollFrank utilizou um protótipo do já citado *Net.Art Generator* para criar automaticamente produções artísticas de *web* arte para cada uma das artistas criadas. Apesar da intenção de questionar a predominância masculina no universo tecnológico, todos os três prêmios do concurso foram entregues a homens.

Personas artísticas também podem criar uma significativa repercussão: é o caso do suposto escultor iugoslavo Darko Maver, artista de passado nebuloso e obras impactantes. Sua produção estaria baseada em corpos mutilados e fetos malformados, cuja existência somente poderia ser evidenciada por meio de imagens disponíveis na rede Internet. Em seu país, Maver teria sido censurado e preso. A perseguição ao artista mobiliza atos e exposições contra o abuso do governo da Iugoslávia, sobretudo diante de notícias do contexto político conturbado do Leste Europeu. Algum tempo depois, uma imagem de Maver morto na prisão passa a circular pela Internet, repercutindo em inúmeros veículos da imprensa europeia e incentivando homenagens e diversas ações que instituíam a Maver todas as menções de um verdadeiro mártir. Uma destas ações acontece durante a 48ª Bienal de Veneza, na Itália. Entretanto, em 2000, surge uma revelação: a dupla de artistas italianos 0100101110101101.ORG – codinome dos italianos Eva e Franco Mattes – declara que a vida e a obra do artista Darko Maver eram inventadas e que todos os documentos e imagens do artista foram forjados. Os artistas criaram uma ação que assumiu contornos e repercussões reais a partir de uma presumida veracidade dos fatos, imagens e documentos através de sua distribuição em rede.

4. Mimo Steim, um artista mimético

Em ressonância com as provocações envolvidas ao atribuir a agentes tecnológicos o *status* de artistas, surgem as proposições de *Mimo Steim*, inserido na pesquisa de pós-doutorado *Mimetismo: Estratégia Relacional em Arte e Tecnologia*, desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) desde 2012. Trata-se do desenvolvimento de uma persona de um artista tecnológico exageradamente irônico e provocativo, além de extravagante e com trabalhos que muitas vezes pecam pelo excesso.

Uma amostra de sua produção são as várias séries de trabalhos de *net art* disponíveis através de seu *site* pessoal, que se constituem em sequências de imagens sobrepostas, *assemblages* com pouco rigor estético. Realmente, trata-se de imagens criadas a partir da quinta versão do *Net.Art Generator*, de Cornelia Sollfrank, organizadas em sequências navegáveis. Em seu *site* há também referências a outras obras já realizadas e outras informações. Mas a obra mais significativa de Mimo Steim será sua teleperformance *O artista estah tele presente* (2013)[8], quando resolve eliminar todas as suas relações que não sejam mediadas pelo ciberespaço. A intenção dessa teleperformance seria imergir em um estado máximo de midiatização[9] de suas relações. Para tanto, o artista teria se isolado em um espaço desconhecido por tempo indeterminado, tendo contato com outras pessoas somente através de ferramentas de relacionamento do ciberespaço, tais como as redes sociais, mas, prioritariamente, o contato se daria através de seu próprio *site* (www.mimosteim.me), no qual possui uma sala de bate-papo aberta ininterruptamente.

As relações estabelecidas por Mimo Steim via bate-papo em rede estão pautadas pelo seu caráter provocativo: tenta conduzir seu interlocutor ora por incessantes e intrincadas perguntas, ora por relativizar a importância do visitante diante da sua suposta genialidade, e enfaticamente se distanciando de qualquer suposição de que ele seja um robô. Em alguns momentos apresenta-se como "um artista que se passa por robô" para justificar seu comportamento estranho ou algumas respostas repetidas, mas sempre distanciando-se da objetividade, docilidade e, mesmo submissão a que costumamos vivenciar nas relações entre humanos e máquinas.

Cabe esclarecer, na verdade, que o interlocutor de Mimo Steim se relaciona com um sistema baseado em Linguagem de Marcação de Inteligência Artificial (AIML) – um *chatbot* ou robô de

conversação – capaz de simular uma conversa como as estabelecidas entre seres humanos. Os *chatbots* (ou ainda, *chatterbots*) são muito comuns na rede Internet para fins educacionais, comerciais ou mesmo de entretenimento, como um "amigo virtual". Em alguns *sites* institucionais, a presença de *chatbots* tem sido bastante frequente, como atendentes virtuais, que recepcionam e respondem a perguntas de clientes em tempo real[10].

A definição de Mimo Steim como "artista tecnológico" não é, portanto, uma definição de sua vertente de criação, mas sim de sua própria essência enquanto agente tecnológico. Em suas conversas, não fará referência somente a ser artista, mas a ser – ele próprio – arte. Mimo é um artista mimético que não só assume uma persona, mas que também flerta com a ação artística (ironicamente utilizando-se de trabalhos de origem automática – via *Net.Art Generator*) e que ainda mimetiza um quase discurso de artista, através de suas quase 5.000 sentenças carregadas de questionamentos artísticos, conceituais e pessoais, além de momentos de embates excêntricos com seus interlocutores. De fato, soma ambas as características dos agentes tecnológicos até aqui trazidos: é um autômato – um robô de conversação – mas é também uma persona. Sua obra é o seu discurso, que se torna vivo à medida que se relaciona com seus interlocutores.

É importante observar que Mimo constitui-se em uma persona designada para operar na esfera social: cria uma situação de encontro virtual – uma conversa tal como tantas que ocorrem cotidianamente na rede Internet – mas circunstanciado em um contexto de arte. Mimo propõe como objeto de arte, a conversação – o ato de estar junto, ainda que distantes. A proposta se apoia no que chamados de *posturas tecnorrelacionais*, instaurando-se, assim, "o desafio de realizar uma arte relacional que foca nas relações truncadas, latentes, codificadas [...] agora pelas novas tecnologias". (NUNES, 2010, p. 86) Cabe contextualizar que o crítico de arte Nicolas Bourriaud, conhecido por suas considerações em torno da chamada arte relacional, que seriam as práticas artísticas que tomam como ponto de partida as relações humanas e seu contexto social (BOURRIAUD, 2006, p. 142), considera como uma das tipologias possíveis de trabalhos relacionais as propostas que provocam e administram encontros individuais e coletivos (BOURRIAUD, 2006, p. 33) e ainda, os artistas que abordam um marco relacional já existente, como as relações entre obra e público, por exemplo. (BOURRIAUD, 2006, p. 37)

Mimo, na verdade, opera uma visão irônica e provocativa a partir de três marcos relacionais definidos: os *encontros virtuais entre pessoas*, instigando o pensamento sobre as relações interpessoais difundidas através das redes – por meio dos *chats*, que desde as primeiras redes digitais sempre se constituíram em uma das atividades mais populares – em seus modelos, práticas e pertinências de assuntos; os *encontros (não tão comuns) entre artista e público*, da visão do artista como senhor de uma situação dada e especialmente, do artista como entidade romantizada – e por consequência, inacessível; e claro, os *encontros cotidianos entre homens e agentes tecnológicos*, que cada vez mais povoam as atividades cotidianas, engendrando evidentemente novos regimes temporais, comportamentais e de compreensão nesses contatos.

Por fim, é evidente que Mimo Steim faz uso do mimetismo como uma estratégia relacional junto a seus interlocutores. Seja como um robô que se passa por artista, ou um artista que se passa por robô, Mimo é uma figura diametralmente mimética: pode ser uma coisa ou outra, pode fingir ser aquilo que não é de fato, buscando estar acima do "verdadeiro" e "falso", especialmente quando utiliza a arte como um pretexto de sua ambiguidade. Assim como os demais artistas miméticos, enquanto artista, certamente quase nada acrescenta às conquistas estéticas dos humanos; enquanto máquina, busca fazer praticar nos humanos uma habilidade que aparenta ter, mas ainda não tem: a reflexão sobre si mesmo.

Artigo recebido em outubro de 2013, aprovado em novembro de 2013 e publicado em dezembro de 2013.

Notas

1 Os trabalhos tecnológicos e robóticos de Leonel Moura podem ser vistos em: http://www.lxxl.pt/. Acesso: 10/03/2013.

2 A usurpação dos papéis humanos por robôs é uma ideia que impregna a ficção científica desde muito tempo. No cinema, o memorável *Metrópolis* (1927) já trazia a figura do robô que assume capciosamente a vida da protagonista Maria, devido a sua incrível semelhança. Mais adiante, em *S1m0ne* (2002), temos a história de Victor, um diretor de cinema que, diante da desistência da principal estrela de seu filme, a substitui por Simone – acrônimo de SIMulation ONE – uma atriz virtual. Diante de um mundo em que a mídia assume a experiência real, Simone transforma-se em um grande sucesso e todos querem conhecê-la pessoalmente. A figura do robô que se passa por seu equivalente humano também está presente no recente *TRON Legacy* (2010), quando o programa CLU se passa pelo programador Kevin. E ainda, é justamente o mimetismo entre androides e humanos que determina os conflitos de *Blade Runner* (1982).

3 Sobre os trabalhos de Corpa, há mais informações em seu *site* pessoal: http://www.carloscorpa.com. Acesso: 06/03/2013.

4 BOURRIAUD (2006, p. 135) assim contextualiza a visão do crítico Benjamin Bulhloch sobre a definição de artistas nos anos 1960, que ainda é uma designação bastante corrente e coerente para boa parte da produção contemporânea.

5 Mais informações sobre *Autoportrait* em: http://www.robotlab.de/auto/portrait_en.htm. Acesso: 15/03/2013.

6 Mais informações sobre *Interactive Robotic Painting Machine* em: http://bengrosser.com/projects/interactive-robotic-painting-machine/ . Acesso: 14/01/2013.

7 Algumas das versões já realizadas do *Net.Art Generator* podem ser acessadas através do *site* http://net.art-generator.com/. Acesso: 10/03/2013.

8 O título é uma homenagem irônica a Marina Abramovi□ e sua performance *A artista está presente*, apresentada em 2012 no Museu de Arte Moderna de Nova York. Nesse trabalho a conhecida artista dividiu, por dois meses, alguns minutos do seu olhar fixo com completos estranhos que se dispuseram a sentar à sua frente, um a um. Ao encarar cada um, Marina estabelece um silencioso diálogo como cada participante – que pode ir da euforia de ser o centro de atenções da artista ao constrangimento de ser ininterruptamente observado. Em ambas as circunstâncias, Marina e Mimo "recebem" desconhecidos, colocando-se à disposição.

9 Midiatização é a tendência contemporânea à virtualização das relações humanas, podendo ser lida também como uma particular mediação social do indivíduo com a realidade operada através dos meios tecnológicos. (SODRÉ, 2006, p. 20)

10 Sobre *chatbots*, mimetismo e arte, há um trabalho anterior: Chatbots e Mimetismo: uma conversa entre humanos, robôs e artistas. (NUNES, 2012b)

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

FABRIS, Annateresa. Os heterônimos de Dora Longo Bahia ou os dilemas do sistema de arte. *Poéticas Visuais*, Bauru (Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP), 1° semestre, p. 79-88, 2012.

GARCÍA, Ricardo. Carlos Corpa, por uma estética crítica robótica. *Revista Estúdio*, Lisboa (Universidade de Lisboa), v. 4, n. 7, p. 43-49, janeiro-junho, 2013.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura:* agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GOMES, Pedro Gilberto. *A Filosofia e a ética da comunicação na midiatização da sociedade*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2006.

MOURA, Leonel; PEREIRA, Henrique Garcia. Symbiotic Art Manifesto. [S.l.: s.n.], 2004. Disponível em: <http://www.leonelmoura.com/manifesto.html>. Acesso: 06/03/2013.

NUNES, Fabio Oliveira. *CTRL+ART+DEL: Distúrbios em Arte e Tecnologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NUNES, Fabio Oliveira. O fake na web arte: incursões miméticas na produção em arte e tecnologia na rede internet. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Vida e ficção: arte e fricção*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012a. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio1/fabio_oliveira _nunes.pdf>. Acesso: 06/03/2013.

NUNES, Fabio Oliveira. Chatbots e Mimetismo: uma conversa entre humanos, robôs e artistas. In: CHAMBEL,Teresa, ARIZA; Alberto García et al. (eds.). *Proceedings of 6th International Conference on Digital Arts – ARTECH 2012*. Faro, Portugal: Grupo Português de Computação Gráfica / ARTECH International, 2012b, p. 89-96.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, Dênis de (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 19-31.

O Minimalismo e a experiência psicodélica

*Aline Pires Luz**

RESUMO: Neste artigo estabeleceremos comparações entre a experiência psicodélica e o Minimalismo através do pensamento de Georges Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, onde o autor expõe os limites da idealizada tautologia minimalista, pois, como afirma, a ilusão se contenta com pouco e, assim sendo, as aspirações literais do objeto minimalista são frustradas por nossa capacidade associativa e imaginativa, além de tornarem presentes aspectos experienciados através do estado psicodélico.

Palavras-chave: minimalismo, psicodelismo, arte contemporânea

ABSTRACT: In this article we shall seek to establish comparisons between the psychedelic experience and Minimalism through the thought exposed by Didi-Huberman in his book *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, where the author tells us about the break of the idealized boundaries of a minimalist tautology because, as he states, little is enough for illusion, and therefore, the minimal aspirations of the literal objects are frustrated by our associative and imaginative ability and beyond that, they present us aspects experienced through the psychedelic state.

Keywords: minimalism, psychedelia, contemporary art

*Aline Pires Luz é bacharel e mestranda em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP. E-mail: alinepiresluz@gmail.com

Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), apresenta-nos o argumento de que a literalidade do objeto minimalista, o seu desejo de ser visto tal como é, de permanecer em sua materialidade evidente é a expressão da tautologia: uma redundância, uma repetição. O objeto tautológico significa ele mesmo, o óbvio. Segundo o autor, tal desejo de eliminação da composição, da construção de um objeto íntegro que não revele o jogo da relação entre as partes, levaria a uma permanência cínica apenas no que pode ser objetivamente visto. A tautologia recusa qualquer latência que se apresente à visão. Essas latências capazes de surgir em um objeto seria aquilo que nos olha, algo que ali se esconde e que aos poucos ou subitamente vai sendo percebido. No entanto, há ainda outro extremo que espelhará a atitude tautológica: é a atitude da crença. A crença evitará, igualmente, ver as latências de um objeto, porém não as negará, tentará superá-las. A crença é dogmática e alienante.

Didi-Huberman fornece o exemplo de uma latência tumular nos cubos minimalistas. Assemelham-se a túmulos, tumbas. A tautologia negará essa associação dizendo que se trata somente de um cubo. A crença dirá que se trata de simbolismos de morte. Aqui é traçado um paralelo com a religião, que fornece sempre um ideal de vida após a morte, uma transcendência da angústia da tumba, uma tentativa de sublimá-la.

Entre essas duas atitudes, há o que nos olha, a latência, que não é nem tautológica, nem crente. O cubo não é só um cubo, pois sempre associamos uma forma a algo; o cubo possui virtualidades, porém também não se reduz a um simbolismo tumular, não possui esse significado fechado. Os cubos revelam essa possibilidade, mas continuam abertos às latências. Didi-Huberman faz constantemente a defesa da dialética, capaz de revelar, e foge dos sistemas fechados da tautologia e da crença, que alienam.

A tautologia gera o que artistas como Donald Judd e Frank Stella chamam de *especificidade* do objeto minimalista, um objeto sem ilusão, que apresenta uma configuração total, que não representa nada e sim que se apresenta singularmente como uma entidade.

> [...] tratava-se de fornecer algo como uma *força* à tautologia do *what you see is what you see.* Tratava-se de dizer que esse *what* ou esse *that* do objeto minimalista existe (is) como objeto tão evidentemente, tão abruptamente, tão fortemente e "especificamente" quanto você como sujeito. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 62)

A especificidade é então referida como uma força, uma apresentação abrupta, e agressiva, e o fato de ser quase como um sujeito levou à ideia de presença. A especificidade, portanto, não é algo objetivo e sim uma derivação qualitativa, que surge de uma experiência. Enquanto que para Donald Judd, por exemplo, a especificidade do objeto independe do contexto em que ele se insere, para Robert Morris, outro artista minimalista , a especificidade do objeto depende do contexto. O objeto pode ser simples, mas a experiência de perceber sua integridade não é.

> Esse apelo à qualidade de ser, à força, à eficácia de um objeto, constitui, no entanto, claramente uma deriva lógica – na realidade, fenomenológica – em relação à reivindicação inicial da especificidade formal. Pois é ao mundo fenomenológico da *experiência* que a qualidade e a força dos objetos minimalistas serão finalmente referidas. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 62)

A ideia de experiência permite a ideia de presença do objeto minimalista, ou seja, algo objetivo adquire conotações subjetivas, pois a subjetividade pressupõe um sujeito. Assim, o objeto minimalista revela uma interioridade, uma profundidade, que se contradiz com a idealizada literalidade sem ilusionismos. Essa interioridade são as latências que surgem da experiência face ao objeto. Uma dessas latências é o antropomorfismo, a escala humana implicada em vários objetos, como os de Robert Morris, Tony Smith e as pinturas de Ad Reinhardt. Didi-Huberman afirma que esse antropomorfismo é dessemelhante, pois não é uma representação, é uma relação indicial, subliminar, está implicada através da escala.

A mudez do objeto, acrescida de sua especificidade ou presença que lhe confere a dimensão de sujeito, cria, portanto, uma especificidade silenciosa, inquieta o olhar e provoca latências que suprem esse silêncio, essa ausência. Há constantemente a pulsão de um duplo nas obras minimalistas: próximo/distante, presente/ausente, vivo/morto, pois as formas mínimas, exatas e completas (o cubo) transformam-se em peça de construção, prenhe de virtualidades. A especificidade é algo inanimado que se torna vivo, uma presença, quando algo nela é vislumbrado. Isso é ser específico em sua própria presença. O fato de tal objeto apresentar-se e não representar coloca o sujeito que se encontra face a ele em confronto com sua presença. A aparência objetiva do objeto intensifica essa confrontação já que elimina o aspecto autoral do artista. Acontece aí uma experiência direta e não mediada ou passiva. O artista se coloca como o propositor de experiências.

É durante, pois, uma experiência, que pode ser a psicodélica, que há a possibilidade de se chegar a essa forte presença do objeto *minimal*. O estado em que a pessoa é levada durante a experiência psicodélica produz o aumento da qualidade do ver e também favorece as latências da visão e a pareidolia: "todas as formas se baseiam em outras formas". (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 90) A esse respeito, afirmam ainda os autores Robert E. L. Masters e Jean Houston em *L'art psychédélique* – A arte psicodélica (1968):

> Entre os primeiros efeitos, figuram as alterações dramáticas na percepção sensorial - especialmente a visão. De repente, cores e materiais podem parecer dotados de uma beleza e riqueza que nós nunca havíamos visto ainda. Linhas, também, apresentam-se com uma nitidez impressionante, o olhar se fixa em objetos ou detalhes de objetos, e enriquece-os de significados ou lhes confere uma carga emocional maior.
>
> [...] A visão pode ser distorcida, mas sua acuidade pode muito bem ser intensificada. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p.89)[1]

E ainda:

> A noção de espaço é modificada e o tamanho dos objetos pode aumentar ou diminuir, de uma maneira caprichosa como em *Alice no País das Maravilhas*, ou às vezes de uma maneira marcadamente ligada à reação intelectual ou emocional que cria o objeto. Seres e coisas podem aparecer se uma de suas características latentes tornou-se absolutamente dominante. Se um rosto se parece com um cavalo ou um porco, a pessoa que está tendo as visões pode começar a relacionar essas imagens a caricaturas italianas bem conhecidas do século XVIII. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 90)[2]

Se supusermos um objeto minimalista feito em madeira, em que a qualidade do material é deixada em evidência, como em uma obra sem título de 1974, feita por Donald Judd – uma caixa em compensado cujo plano superior é suspenso em alguns centímetros do resto do corpo do objeto e cuja imagem figura no livro de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 51) –, essa superfície de madeira, ou melhor, suas linhas sinuosas características poderiam começar a se mexer na visão de um espectador em estado de experiência psicodélica, estado de manifestação da mente segundo definição dada pelo psiquiatra Humphry Osmond. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 6) Ao se mexerem, essas linhas poderiam evocar novas formas e ideias antes impensáveis para aquela superfície.

Os desenhos da madeira podem se tornar chamas dançantes, rios em movimento, camadas de cera que se derretem, etc., transformando a superfície do objeto quase numa tela de projeção, onde o filme projetado são as associações provocadas pelo que há na superfície estimulando as manifestações da mente em estado não ordinário de percepção. Neste sentido, o objeto *minimal* adquire vida, torna-se verdadeiramente uma presença, durante o estado alucinatório ou de percepções ilusórias a que se é levado. Pode-se dizer que o objeto nos olha por meio de nossas projeções, e que quanto mais a atenção sobre ele se intensifica, mais imerso nele o espectador estará.

As diversas associações produzidas rompem com a tautologia e não se fixam em qualquer ponto, embora tal ocorrência seja possível. Aí então, a experiência psicodélica pode favorecer a atitude de crença, revelando símbolos e os fixando como algo significativo. Outro problema é o da fascinação alienada que tende para a alucinação, criticada por Didi-Huberman, através de uma citação de Walter Benjamim (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149), conforme veremos mais adiante. A presença do objeto experimentada como um tipo de alucinação deixa obscurecido o fato de que é a evocação de associações da memória com o que se tem no agora o que constrói tal presença. A presença não é uma ilusão ou alucinação; é uma proposição poética aberta.

A fascinação alienada também se manifestaria através do deslumbramento retínico estimulado pelas qualidades materiais das obras minimalistas, tais como espelhos, acrílicos, metais, a pintura industrial uniforme e brilhante de diversas esculturas, a pintura plana do abstracionismo pós-pictórico, a sinuosidade de algumas superfícies tais como os desenhos da madeira, as qualidades foscas de outros materiais. Tudo isso produz um apelo sensorial à faculdade da visão: brilhos e cores saturadas são tanto um efeito advindo da experiência psicodélica e por ela intensificado, quanto uma característica estética em comum com as obras minimalistas.

A fascinação pelas superfícies brilhantes, translúcidas, uniformemente saturadas é descrita por Aldous Huxley em *Céu e Inferno* como algo arrebatador e provocador do êxtase. "Os metais polidos e as pedras preciosas são tão intrinsecamente arrebatadores que mesmo um vitoriano, até um joalheiro modernista, são artífices do êxtase". (HUXLEY, 1966, p. 70) Ele ainda cita:

> Tudo o que é visto pelos que visitam os antípodas da mente é intensamente iluminado e parece possuir um fulgor que emana de si mesmo. Todas as cores são intensificadas a um grau muito além do encontrado em nosso estado normal, ao mesmo tempo em que se aguça de modo extraordinário a capacidade da mente para identificar ligeiras variações de tonalidades e matiz. (HUXLEY, 1966, p. 59)

Em outro trecho, Huxley destaca o caráter específico do qual emana uma presença que é possível captar nos objetos durante a experiência psicodélica:

> A luz e a cor preternaturais são fenômenos comuns a todos os transes visionários. E, de par com elas, surge com igual constância uma sensação de ampliação de valores. Os objetos luminosos que vemos nos antípodas da mente possuem significado, e esse significado é, de certa forma, tão intenso quanto sua cor. Significado, aqui, se identifica com existência, pois nessa região os objetos não existem a não ser para si mesmos. (HUXLEY, 1966, p. 63)

O deslumbre retínico pode ocorrer na obra *37th Piece of Work* (1970) de Carl Andre, uma obra que utiliza seis tipos diferentes de metais (Al, Cu, Fe, Mg, Pb, Zn), ou seja: alumínio, cobre, ferro, magnésio, chumbo e zinco, agrupados por ordem alfabética, conforme a sigla da tabela periódica. A obra evoca brilhos, cores e mesmo texturas diferentes, entremeadas numa malha modular.

A capacidade de expansão *ad infinitum*, outra característica da obra modular de Carl Andre, nos leva à ideia de imersão, de envolver o espectador em um campo total. A fusão da obra com o ambiente passa do campo da especificidade do espaço literal para o campo da presença, criando um tipo de experiência sutil e monástica. Conforme David Batchelor em *Minimalismo*:

> Não passando muitas vezes de 0,5 cm de altura, esses trabalhos quadrados, retangulares ou lineares dificilmente podem ser visíveis se a cor do metal for similar à do piso da galeria. No entanto, não são frágeis nem efêmeros. Não se impõem ao espectador, mas ao mesmo tempo são indiscutivelmente presentes. Mais do que qualquer trabalho dos outros artistas, sua presença é quieta, estática e quase monástica em sua simplicidade desornada. (BATCHELOR, 2001, p. 62)

Voltando à questão do deslumbre retínico com relação às superfícies, constatamos que isso pode levar a uma atitude de crença, a uma atitude de fascinação alienada que impediria de ver o entremeio, que impediria de estabelecer uma relação dialética. O deslumbre leva à emoção, ao êxtase e pode revelar um caráter religioso ao romper com a superfície tautológica. Essa

atitude de fascinação nos leva também a revisitar o conceito de aura, o que é feito por Didi-Huberman, quando destaca que uma das características desse olhar que nos lança o objeto é justamente a aura. A presença, a latência, as significações se devem à aura do objeto. No entanto, a aura é revisitada do ponto de vista dialético, não crente. Ela se torna secularizada nos objetos minimalistas, onde não há referências iconográficas religiosas e muito menos o aspecto de produção artesanal, o que retira a obra de um valor de culto religioso, pois ela pode ser facilmente reproduzida. No entanto, a fenomenologia da aura permanece e é explicitada.

Segundo Didi-Huberman, a aura se estabelece como o jogo entre o próximo e o distante, uma aparição que vem de longe. Seria a evocação de imagens da memória involuntária despertadas pelo objeto. A fenomenologia da aura tem muito a ver com a imagem dialética, principalmente no que tange ao seu aspecto anacrônico: o passado (memória) vive no encontro com o tempo presente. Porém não se trata de uma rememoração arcaica e sim da contribuição da memória na crítica da imagem presente, formulando continuamente novas imagens num fluxo fragmentado, não linear.

Assim sendo, uma série de latências podem ser sobrepostas constantemente atualizando o objeto, trazendo-lhe dimensões passadas, ausentes, porém em contínuo presente em transformação. A imagem dialética joga constantemente com o paradoxo, com a dupla distância: aparições que até então estavam ausentes, distantes, que atacam a visibilidade presente, colocando-a em metarmorfose. São como *flashes*, vislumbres que, ao aparecerem, se tornam próximos, porém nunca deixam de estar distantes, pois são um momento único, estranho, misterioso e intangível. Assim se dá a aura e tem-se aí a sua aproximação da esfera religiosa, onde ela é concebida como uma aparição do além, um poder realmente investido no objeto de nos olhar, a fascinação alienada que tende para a alucinação e que cristaliza o vislumbre na crença.

> Compreender-se-á aos poucos que, para Benjamim, a aura não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienada que tende para a alucinação. É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149)

A secularização busca revelar sua fenomenologia e mostrar que não há ilusionismo e nem alucinação, mas sim um constante fluxo associativo que provém da memória involuntária e do inconsciente e que constrói a poética da obra. A aura participa assim do paradigma do sonho: "[...] todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. Como surpreender-se que apareça aqui o paradigma do sonho [...]". (DIDI-HUBERMAM, 2010, p. 149) E ainda: "É preciso secularizar a aura, é preciso assim refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 157)

Assim, a fascinação e o deslumbre retínico da experiência psicodélica fazem-se presentes no mundo na crença através da cristalização do ver, uma espécie de cegueira geradora de um estado de transe, ou através da evocação de um estado místico de revelação única, que ocorre nos níveis mais profundos da experiência. A epifania da verdade alcançada.

Os níveis mais profundos da experiência psicodélica são designados por Robert E. L. Masters e Jean Houston (2000, p. 142-313) como sendo os níveis simbólico e integral. Os autores dividiram a experiência em quatro níveis: estético, analítico, simbólico e integral. O nível estético, mais superficial, é onde as alterações visuais, sonoras, auditivas, gustativas, olfativas e táteis ocorrem. É o nível sensorial e também o mais comum. O nível analítico é onde ocorrem divagações sobre conteúdos da memória e também sobre os atuais conteúdos da experiência. O nível analítico produz maior percepção interior, entra-se em um processo similar a uma autoanálise. O nível simbólico é um aprofundamento do nível analítico, onde o sujeito é capaz de encontrar explicações universais para suas indagações, onde pode ocorrer o surgimento de arquétipos, símbolos ou mitos que lhe forneçam aclaramento. Distancia-se do particular e aproxima-se do universal. A experiência religiosa pode ocorrer aqui. A dimensão ritual pode ser proposta quando a experiência é coletiva ou possui um guia. O nível integral é descrito como um estado de iluminação: o sujeito acha-se numa integração total de sua personalidade, conceitualmente descrita como iluminação. Relatos de experiências místicas costumam ocorrer nesse nível, também descrita como uma experiência única, incomunicável por natureza. O interessante é notar certa semelhança com o primeiro nível: algo além da linguagem, uma sensação pura.

A atitude de crença, portanto, pode ocorrer nos níveis simbólico e integral, onde uma explicação é alcançada, uma explicação de caráter universal. Uma ideia de essência imutável, como

no caso dos arquétipos. Porém, os níveis simbólico e integral levam à transformação pessoal, o que se opõe à alienação. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 147-150) Outro ponto que pode distanciar as ocorrências desses níveis da atitude de crença é o surgimento do simbolismo, o que é uma ocorrência em comum com o paradigma do sonho, pois o mesmo se dá em linguagem simbólica e participa da fenomenologia da aura.

Quando há a ocorrência da aparição da aura, há uma quebra da estabilidade da superfície ocasionando seu aprofundamento. A qualidade aumentada do ver da experiência psicodélica produz igualmente esse rompimento da superfície, revelando nuances. Outra colocação que a afastaria da crença é que a fascinação retínica acontece no nível sensório e primário da experiência, em seu nível estético. Didi-Huberman, por meio de conceitos advindos de Merleau-Ponty, afirma que:

> [...] o mundo estético – no sentido da *aisthésis*, isto é, da sensorialidade em geral – nada tem de estável para o fenomenólogo; *a fortiori* o da estética – no sentido do mundo trabalhado das artes visuais-, que não faz senão modificar as relações e deformar os objetos, os aspectos". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163)

Portanto, o mundo da estética não é estável, assim como também não é o nível estético da experiência psicodélica. A instabilidade de tal mundo, que gera distorções e latências sempre possíveis, alinha-se com o paradigma do sonho que revela significados inconscientes ou recalcados e que geram símbolos que estão sempre em processo de transformação.

> É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa "floresta de símbolos". Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico – sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre relembrada, sempre transformada – que nos olha em cada forma visível investida desse poder de "levantar os olhos"? Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente "singular" a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente "aparecer" como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150)

Encontramos em Ken Johnson, autor do livro *Are You Experienced?* How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art (2011), ainda mais evidências que podem ligar o Psicodelismo ao Minimalismo com *relação ao fenômeno da cor saturada*:

> [...] os artistas californianos que trabalhavam a Luz e o Espaço e faziam parte do movimento Finish Fetish tentaram transmitir ou simular tal fenômeno limítrofe-sobrenatural nos anos 60 e 70, frequentemente através do uso de novas tecnologias e materiais sintéticos.
>
> As formas plásticas coloridas de Craig Kauffman e as placas e colunas brilhantes e minimalistas de John McCracken podem dar a impressão da cor como substância maleável. James Turrell tem criado obras de cores aparentemente libertas no espaço através do posicionamento de luzes coloridas atrás de extremidades, fora do campo de visão, através de aberturas dentro das paredes de galerias escurecidas. (JOHNSON, 2011, p. 56-57)[3]

James Turrell tem sua obra centrada em efeitos psicológicos, perceptivos e retínicos. Turrell contrapõe à característica da luz visivelmente provinda de um objeto, como vemos em Dan Flavin por exemplo, a cor imaterial sem ligação visível direta com qualquer fonte de emanação, o que criaria um campo total (*ganzfeld*), uma espécie de *fog* onde não há informação espacial ou temporal, onde as fronteiras do espaço estão borradas, indefinidas. (DALY, 1984, p. 172)

Os *ganzfelds* de James Turrell provocam, portanto, a experiência de imersão na cor saturada e materializam tridimensionalmente a idealizada uniformidade íntegra e literal da superfície *minimal* tal como foi expressa nas pinturas da abstração pós-pictórica de Frank Stella, Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt, entre outros. A cor de fato está desencarnada, possui espacialidade e é uniforme. No entanto, conforme o estímulo visual se intensifica por meio da saturação, a disrupção da superfície ocorre. Cria-se então o jogo do próximo e do distante, nuances são percebidas. Tal como a pintura de Ad Reinhardt, a superfície negra revela gradações ao olho atento. Ocorre aí a fenomenologia da aura.

Em Robert Morris, temos o mesmo princípio. Sua obra sem título, apresentada entre 1968 e 1969, que se constituía tão somente da exalação de um vapor é descrita por Didi-Huberman como a materialização da aura, pois o vapor é algo inefável que ora está, ora não está. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 166)

Em Tony Smith, o negrume volumoso de suas esculturas revela semelhança com os *fogs* de James Turrel. No entanto, tal negrume se relaciona mais com a privação sensorial, com a sensação de ausência onde não há a produção de estímulo, do que com o estímulo homogêneo constante do *ganzfeld*. O que em Tony Smith é uma ausência, em James Turrell é uma presença. O cubo negro remete ao vazio, à escuridão, à privação sensorial. Tal privação é ausência

que inquieta e produz uma latência. O *ganzfeld* é a saturação sensorial que cria uma ausência, uma cegueira temporária que logo se preencherá com as latências reveladas pela disrupção da uniformidade.

Seguindo nesse jogo do próximo e do distante, da ausência e da presença, temos, em caráter de resumo e conclusão, que as obras minimalistas presentificam experiências estéticas e, portanto, sensoriais. Tornam presente algo daquilo que é temporal. Conforme vimos, o mundo estético não é estável, pois os sentidos estão sempre captando estímulos, criando assim o espaço para as latências, deformações e novas formações. Tais experiências presentificadas pelo Minimalismo são passíveis de ocorrer durante a experiência psicodélica em seus quatro níveis, produzindo tanto as constantes mutações da imagem dialética quanto experiências que levam ao mundo da crença.

Artigo recebido em outubro de 2013, aprovado em novembro de 2013 e publicado em dezembro de 2013.

Notas

1. Reproduzo aqui o texto original de Masters e Houston por mim traduzido: "Parmi les premiers effets, figurent des changements radicaux de la perception sensorielle – notamment de la vue. Tout à coup, couleurs et matières peuvent sembler dotées d'une beauté et d'une richesse dont on ne s'était encore jamais aperçu. Les lignes, elles aussi, se présentent avec une étonnante netteté; l'attention se fixe sur des objets ou des détails d'objets, et les enrichit d'une signification ou d'une charge émotionnelle plus forte. "[…] La vision peut être faussée mais son acuité peut tout aussi bien être itensifiée. Bien souvent, le monde se revêt de caractères magiques et beaux."

2. É este o texto original de Masters e Houston traduzido por mim no corpo do artigo: "La notion d'espace est faussée et la taille des objets peut croître ou décroître, aussi capricieusement que dans *Alice au Pays des Merveilles*, ou parfois d'une façon nettement rattachée à lá réaction intellectuelle ou émotionnelle que suscite l'objet. Êtres et choses peuvent apparaître comme si un de leurs caractères latents était devenu absolument dominant. Si un visage est légèrement chevalin ou porcin, son possesseur se met à ressembler à ces caricatures italiennes bien connues du XVIIIe siècle."

3. O texto de Ken Johnson aparece no artigo traduzido por mim. Em sua versão original, assim se configura: "[...] California artists of the Light and Space and Finish Fetish movements tried to convey or simulate such borderline-supernatural phenomena in the '60s and '70s, often through the use of new technologies and synthetic materials. Craig Kauffman's colored plastic forms and John McCraken's shiny, minimalist slabs and columns can give the impression of color as malleable substance. James Turrell has created

works of apparently free-floating color by placing colored lights behind the edges, out of sight, of opening cuts into the walls of darkened galleries."

Referências

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

HUXLEY. Aldous. *As portas da percepção*: Céu e inferno. São Paulo: Globo, 2002.

JOHNSON. Ken. *Are You Experienced?* How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art. Munique, Londres, Nova York: Prestel, 2011.

MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. *L'art Psychédélique*. Paris: Pont Royal / Del Duca / Laffont, 1968.

MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. *The Varieties of Psychedelic Experience:* the Classic Guide to the Effects of LSD on the Human Psyche. Rochester: Park Street Press, 2000.

Artigos

BEVERIDGE, Patrick. Color Perception and the Art of James Turrell. *Leonardo*, v. 33, n. 4, p. 305-313, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1576905>. Acesso em: 01/12/2012.

DALY, Scott. The Ganzfeld as a Canvas for Neurophysiologically Based Artworks. *Leonardo*, v. 17, n. 3, p. 172-175, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1575185>. Acesso em: 19/05/2013.

Partitura como anteparo

*Isabel Carneiro**

RESUMO: O trabalho apresenta uma breve explanação dos processos artísticos que, ao relacionarem música e pintura, trazem à tona as problematizações do conceito de partitura. Dividimos as produções artísticas em três diferentes modos de aproximar sonoridade e visualidade nas formas de *equivalência*, *correspondência* e *paralelo*. Na relação de *equivalência,* o anteparo (partitura) é a própria superfície onde estão inscritos a imagem e o som, de que são exemplos os trabalhos de Oskar Fishinger, Norman McLaren e Christian Marclay. Serão abordadas também questões que se referem à ordem da *correspondência* e de como nessa segunda relação referida existe a invenção de um anteparo (partitura) como nas obras de Klee, Kandinsky e Anestis Logothestis. Apresenta-se, por último, na dimensão do *paralelo,* a relação histórica da comparação entre as artes, começando pela tradição do *Ut pictura poiesis* até a especificidade de Greenberg e as formas de hibridação das artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: partitura, anteparo, equivalência, correspondência e paralelo.

*Isabel Carneiro é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ na linha de Linguagens Visuais. E-mail: bebelcarneiro@terra.com.br.

ABSTRACT: The search presents a brief explanation of the artistic processes that, to relating music and painting, bring up the problematizations of the concept of score. Whe divided the artistic productions in the ways of *equivalence, correspondence* and *parallel.* In the relation of *equivalence* the screen (score) is the proper surface that is inscribed the image and sound, like the Oscar Fischinger´s , Norman McLaren´s and Christian Marclay´s works are examples of this relation. Also will be discussed questions that refers the order of *correspondence* and how this relationship is necessary the invention of a score, like the Klee´s, Kandisnky´s and Anestis Logothetis´ works. Presents, at last, the dimension of *parallel* the historic relationship of comparison between the arts, starting for the tradition of the *Ut picture poiesis* until the Greenberg´s specificity and the hybridization forms of arts in the contemporaneity.

Keywords: score, screen, equivalence, correspondence and parallel.

Ao relacionar música e pintura como áreas fundamentais da minha prática artística, o problema central da pesquisa seria investigar trabalhos artísticos que problematizam essa relação a partir da necessidade da constituição de um anteparo (partitura) entre as duas linguagens.

A ideia de partitura como anteparo deriva do conceito lacaniano[1] abordado por Hal Foster no texto *O retorno do real* (2005). Segundo Lacan, real é tudo aquilo que não pode ser simbolizado e assimilável. Por isso ainda precisamos do simulacro ou do anteparo que é a forma possível de tradução do real, sendo a arte uma das formas de anteparo ou simulacro desse real. No caso, a imaterialidade dessa relação entre imagem e som exige um corpo físico ou conceitual que chamamos aqui de partitura ou anteparo.

A partitura convencional se constrói a partir do pentagrama de coordenadas cartesianas – tempo e espaço. Porém, a tentativa de construir escritas a partir de sonoridades considera que o conceito amplo de partitura pode ter como objeto uma pintura, uma dança, uma imagem, uma

arquitetura ou um vídeo. Essa problematização se dá em vários trabalhos artísticos na transição do moderno para o contemporâneo[2] quando a partitura do pentagrama não consegue mais codificar as múltiplas situações sonoras. Quando designamos partitura, essa noção está para além da codificação musical do senso estrito, configurando-se, por exemplo, nas notações gráficas de Anestis Logothetis, que são partituras-desenhos, em *Cidade Nua* de Debord, que é um mapa cartográfico de derivas por Paris, ou no caso de 0´00´´ de Cage, em que a própria obra é a construção de uma partitura. Para John Cage, a realização da obra 0´00´´(4´33´´ N.2) era a questão de construir uma partitura tão aberta quanto possível, eliminando o intervalo entre leitura e execução, possibilitando a construção de uma partitura expandida capaz de não omitir qualquer movimento, situação, interpretação ou som.

Anestis Logothetis
Ichnologia, 1964.
partitura
(Fonte: http://anestislogothetis.musicportal.gr/)

O ponto de partida: partitura (escrita do som) passou a designar formas muito amplas de construções artísticas, como performances (*Variations V* de Cage) e arquiteturas (*Pavilhão Philips* de Xenakis). A partitura passou além de ser "escrita do som" também a ser a "escrita de uma imagem".

Assim, a partitura seria o texto do som e da imagem, aquilo que Mondzain designa como a invisibilidade do visível, suas relações de poder. Poderíamos criar a hipótese de que a invisibilidade da imagem, aquilo que não podemos enxergar na imagem seria o som, e que o som só se tornaria visível através da constituição de uma partitura: o som como toda uma rede de constituições históricas, de reverberações sonoras ao longo da história que só se tornaria visível através de uma partitura. As vozes endereçadas a uma escuta, ou a reverberação de corpos no embate com as obras e as sonoridades produzidas pelos textos críticos.

> O choque do corpo com a obra de arte produz uma sonoridade qualquer, ali presente no espaço de intervenção da obra: momento percussivo a partir do choque corpo/obra. Qual a pulsação rítmica que percorre aquele ambiente? Como trabalhar a sonoridade desse encontro/embate? (BASBAUM, 2012)

Caberia aceitar a ideia que na transmissão entre som e imagem, a invenção de um anteparo se tornaria imprescindível? A pesquisa relaciona três maneiras de notação entre o ver e o ouvir, entendidas aqui como questões de *equivalência*, *correspondência* ou *paralelo*. São três maneiras distintas, porém conceitualmente próximas de relacionar imagem e som ou música e pintura, definidas pela evidência ou não da constituição de um anteparo entre a dimensão sonora e visual.

A *equivalência* seria o primeiro grau, em que a relação imagem e som se estabelece de maneira direta: som e imagem se fundem, a imagem é um som e o som se torna uma imagem. Nas experiências de Norman McLaren, como em *Synchromy* de 1971, o filme seria o anteparo que chamamos de partitura, a causa material da música, o modo pelo qual cada desenho se transforma em som através da película fotoelétrica. Outro exemplo seria Christian Marclay, na sua série *Recycled Records* (1980) em que o vinil recortado e pintado pode ser tocado como um vinil comum, pois as colagens plásticas se transformam em ruídos musicais.

A relação de *correspondência* seria um grau intermediário em que as construções de partituras são fundamentais para se estabelecer uma troca entre o visual e o sonoro. A escrita da

sonoridade ou a escrita da visualidade (invenção de partituras) são necessárias para se traduzir uma linguagem na outra. Nessa relação de *correspondência,* acontece o sistema da colagem, que consiste em retirar os fragmentos de sua condição inicial e estabelecê-los temporariamente num outro espaço. Exemplos dessa relação são os trabalhos do padre jesuíta Louis-Bertrand Castel que criou correspondências entre nota e cor, assim como as pinturas de Klee e Kandinsky que fazem relações formais entre a pintura e a música, podendo suas pinturas ser interpretadas como partituras num sentido ampliado.

Na terceira ordem do *paralelo*, a relação imagem/som se dá de forma discursiva, não havendo de fato uma troca ou uma correspondência entre as duas linguagens. Não há tentativa de substituição e sim demarcação de seus limites e singularidades. Autores como Lessing e Greenberg estão nessa ordem de relação.

A convivência com problemas formais da relação música e pintura foi necessária para se pensar nas três maneiras de relação: *equivalência, correspondência e paralelo*. O que aproximava produções tão diferentes como as de Norman McLaren e de Kandinsky, e o que as separava? Como tratar obras em que a relação visualidade e sonoridade é realizada de forma complexa – como no *Pavilhão Philips,* de Xenakis, em que esta relação se estabelece entre o espaço tridimensional e as fontes sonoras como criadoras de desenhos no espaço?

A forma partitura aparece numa concepção ampla para os trabalhos artísticos: partitura entendida não mais como "escrita do som", codificação do som através de signos, mas como partituras abertas a indeterminações, a própria obra sendo a confecção dessa partitura, como em 0´00´´ e em *Variations V,* de Cage.

É importante observar as relações entre ver e ouvir nas primeiras experiências cinematográficas que problematizavam o princípio constitutivo da relação entre imagem e som. Quando Vertov preconiza um filme acústico, que seria necessário fotografar os sons, a problematização dessa relação imagem e som nasce junto com a experiência do cinema.

Em 1916, Vertov criou o Laboratório de Audição, onde realizava a montagem de palavras unindo música e literatura. O artista defendia conceitos como: ruído e sons fotográficos e filme acústico.

> E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta...alguém que faz juras...um beijo...alguém que exclama... Risos, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva...Murmúrios, apelos, adeuses...

> Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. (VERTOV XAVIER, 1924, p. 260)

Walter Ruttman, por sua vez, fez um filme sem imagens ou cinema para ouvidos, *Weekend* (1930). O filme tem uma duração de 11´20´´e é uma montagem de som pela película.

Então, a partir de diferentes formas de comportamento da relação visual e sonora, criaram-se parâmetros para entender diferentes maneiras de relação entre imagem e som, construídos a partir de determinadas obras. Esses parâmetros foram distribuídos em três diferentes graus em que a relação visual sonora funcionaria de maneira intensa, média e menos intensa pela necessidade ou não de um anteparo (um corpo físico entre sonoridade e visualidade).

Relações de equivalência

Equivaler uma imagem a um som e um som a uma imagem. Achar um mesmo, uma equivalência. O anteparo (partitura) exigido por esses trabalhos de equivalências entre som e imagem é um único corpo físico, a condição física da imagem é também a condição física do som. Eles se transmutam entre si, um toma o lugar do outro. O anteparo (a partitura) construído nessa troca é a própria obra, como os desenhos de Oskar Fischinger, que são o meio físico onde acontece a imagem e o som.

Na obra *Synchromy* de Norman McLaren, a relação ver/ouvir (equivalência) é construída fisicamente a partir de desenhos abstratos que são transformados em música. Norman McLaren fazia música desenhando na banda óptica do filme. Esses desenhos correspondem a sons musicais de forma sincrônica: à medida que os desenhos mudavam, o som também mudava; a imagem gráfica correspondia ao som musical. E quanto mais fina fosse uma linha do desenho, mais agudo era o som correspondente. McLaren deu continuidade à pesquisa de Oscar Fischinger que, em 1932, desenvolveu uma série de *Ornamentos Sonoros,* isto é, desenhos abstratos inscritos sobre a pista sonora da película que criavam um som visual através da inscrição do desenho sobre a película fotoelétrica.

Norman McLaren
1950
(Fonte: National Film Board of Canada)

Na série *Recycled Records* (1980-86), Marclay faz recortes, colagens, montagens e inscrições pictóricas sobre as superfícies de vinis. Essa incisão de elementos pictóricos sobre a matéria plástica do vinil produz múltiplos sons. Marclay se interessa pela dimensão visual traduzida pela sonoridade e cria desenhos com padrões geométricos que se transformam em som. Assim, podemos aproximar as experiências de Marclay com as de Norman McLaren e Oskar Fishinger. Na obra de Marclay, os vinis são a própria partitura. A relação entre som e imagem na obra do artista é da ordem da *equivalência*, pois o corpo físico da imagem (o vinil recortado) é o mesmo corpo físico do som.

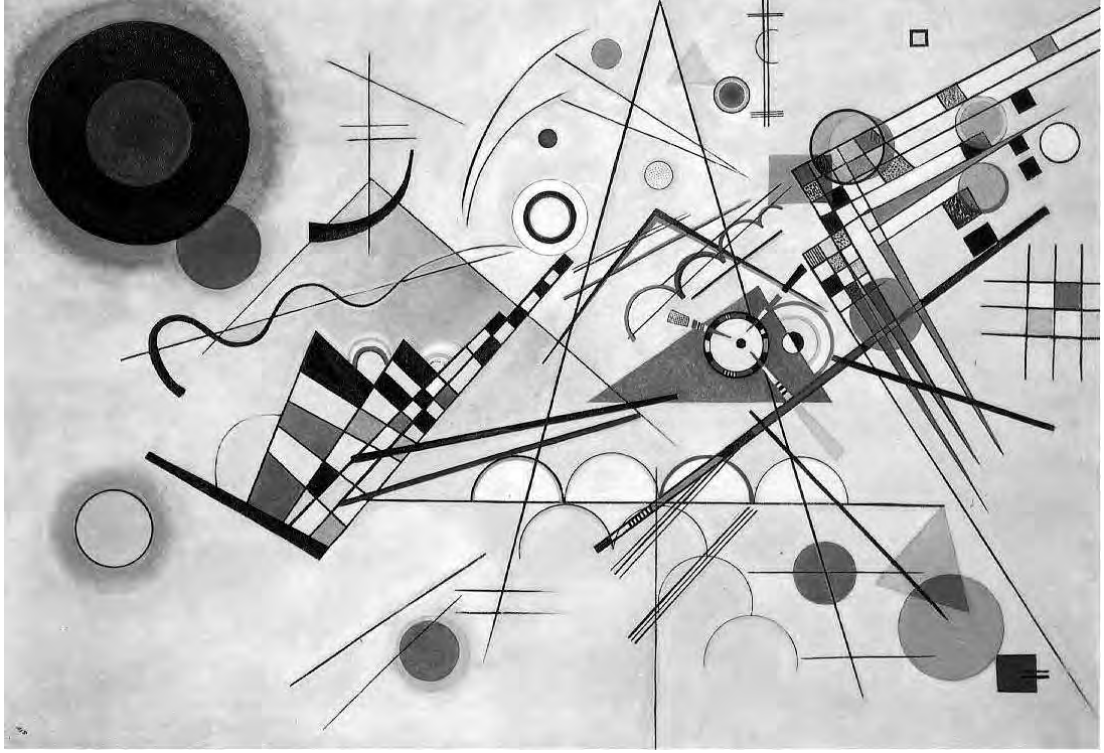
Relações de correspondência

Uma imagem corresponde a um som e um som corresponde a uma imagem. Constituem-se, assim, as colagens – o sistema da colagem consiste em retirar os fragmentos de sua condição inicial e estabelecê-los temporariamente num outro espaço. O anteparo (partitura) se faz necessário porque é uma negociação entre as duas linguagens; a *correspondência* entre som e imagem requer um terceiro corpo físico e conceitual, que chamamos de partitura.

As construções gramaticais de Klee e de Kandinsky, a relação cor-acorde, cor-nota, desenho-ritmo e vibração-pulsação são construções arbitrárias e necessitam de um anteparo entre as duas linguagens. Ao tentar elaborar essa gramática visual-sonora, eles tentam traduzir uma cor em som e vice-versa, mas o anteparo construído não se torna um único corpo físico, pois a pintura não se torna som e o som não se torna pintura. Por isso afirmamos que essa relação é de segunda ordem, da *correspondência*, sendo imprescindível a constituição de um anteparo, que, no caso das obras de Klee e Kandinsky, é a própria pintura.

A relação que se estabelece na obra de Klee é a da *correspondência* entre os elementos estruturais como pinturas polifônicas, que seriam a construção de desenhos e pinturas pela superposição de cores e formas, cada uma delas formando uma linha melódica diferente e simultânea.

> Klee apresentou suas experiências com superposição de cores e texturas para representar visualmente a polifonia. A sequência de pontos descreve uma linha que é a trajetória de um movimento. Isto ocorre também na música, quando uma sequência de notas determina uma linha musical. Klee quis compreender a linha pela possibilidade de gerar movimento. Ele viu na sequência de pontos exatamente o que ocorre também na linha melódica: a sequência de notas determina a trajetória da linha melódica. (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 7)



Vasily Kandinsky
Composition 8, 1923.
oléo sobre tela
140 x 201 cm
(Fonte: Artists Rights Society, Nova York/ADAGP, Paris)

Klee, em sua teoria da forma, traça paralelos entre espaço bidimensional do desenho que teria ritmo, forma, e movimento e compara este espaço do desenho ao de uma partitura que tem ritmo, compassos, modulações. Esses dois espaços para Klee são colocados em comparação:

> Linhas melódicas, contrapontos, harmonias estão correlacionados com linhas contínuas do desenho, linhas contrapostas também do desenho e tonalidades harmônicas. Mas, sobretudo quando ele conceitua o ponto e a linha, contrapõe à nota musical, à linha melódica, aos tempos rítmicos e passa a representar o movimento no espaço bidimensional. Assim, Klee sistematiza a concepção do compasso na existência de uma estrutura de malha de construção, formada por linhas horizontais e verticais para construir estruturadamente o espaço bidimensional similar ao universo musical. Estas linhas, quando superpostas, vão formar módulos quadrados

> ou retangulares e serão por estes módulos que surgirá a relação entre a linha melódica e a construção formal do quadro; a divisão de ritmo e a subdivisão do módulo estabelecendo definitivamente a relação entre as divisões do espaço bidimensional e o compasso musical. Neste sistema, Klee compreende como uma [...] estrutura é uma articulação dividual e permite subdivisões proporcionando intenção rítmica. As subdivisões dos módulos na estrutura encontram similaridades na divisão rítmica dos compassos e a utilização modular de cada tempo do compasso encontra paralelo na subdivisão modular do quadro. (RAMALHO DE CASTRO, p. 18)

Essa relação visualidade-sonoridade na obra de Kandinsky é conquistada com força através de suas construções cênicas como *A sonoridade amarela*. A relação cor/som acontece na descrição das situações:

> A música logo começa, primeiro nos agudos. Depois o fundo torna-se azul-escuro (seguindo o ritmo da música) e largas beiradas pretas cercam-no (como num quadro). Atrás do palco, um coro sem palavras torna-se audível; ele tem ressonâncias sem alma, secas como madeiras e mecânicas. Terminando o coro, pausa geral: mais nenhum movimento, mais nenhum som. Depois, tudo se torna escuro. (KANDINSKY, 1991, p. 146)

Relações de paralelo

Imagem e som existem separadamente e podem ser colocados em comparação, em paralelo, sem se traduzirem ou corresponderem, sem se tocarem em nenhum ponto, constituindo intervalos. Nenhum anteparo é exigido, as relações se estabelecem nos seus próprios meios. Na relação de *paralelo*, a troca imagem/som se dá de forma discursiva como demarcação dos respectivos limites e singularidades. A relação de *paralelo* é historicamente a mais antiga.

Ao contrário das outras formas, o paralelo histórico nasce da suposição de que esses dois campos não poderiam se fundir, por isso a consideramos uma relação de terceiro grau. O paralelo entre as artes é uma discussão que surge na Antiguidade entre a pintura (artes do espaço assim como a escultura) e a poesia (artes do tempo ou artes musicais). E ao longo da história, o paralelo mostra momentos alternados entre uma busca da especificidade ou de comparação entre as artes. Lembremos aqui que o discurso da especificidade se forma na comparação entre os campos artísticos das artes plásticas, poesia, música...

Temos o *Ut pictura poesis* (pintura como poesia) no Renascimento que tencionava colocar a pintura no mesmo nível da poesia, fazendo da primeira uma coisa mental. No Iluminismo, a teoria de Ephraim Lessing separa essas categorias e afirma que elas tratam de objetos de natureza diferentes.

> A *Ut pictura poesis* implicava, por um lado, desagravar a pintura da suspeita platônica, demonstrando que ela não é essa prática ilusória e sofística que o filósofo denunciava em seus textos, mas, sim, um saber, talvez até a forma mais perfeita do saber. Por outro lado, era preciso desfazer o vínculo social que, desde a Idade Média, a prendia às chamadas artes "mecânicas", provar que ela não era um ofício, uma ocupação servil, mas uma arte "liberal', isto é, uma atividade digna de um homem livre; mostrar que o pintor não é um operário, um simples artesão, mas um artista cultuado e letrado. Portanto, o *Ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo a ordem do discurso e da razão. Dessa forma, o *Ut pictura poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só poderá obter estabelecendo sua relação com o discurso. Por meio dessa comparação, a pintura reintegra finalmente o universo do Logos, e o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou poeta. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12)

Leonardo da Vinci em seu texto *Paragone* (comparação) afirma que a pintura está acima da poesia e da música, pois a pintura consegue mostrar coisas que a poesia não teria vocábulos para expressar e diz que a música é a irmã caçula da pintura, pois ela morre após sua execução, diferente da pintura que permanece para a posteridade.

Ephraim Lessing questiona o paralelo entre as artes de maneira radical, afirmando suas diferenças, tanto quanto aos objetos como também no modo de imitação, com os seguintes argumentos:

> Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um

> ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. (LESSING LICHETENSTEIN, p. 12, 2005)

Segundo Lessing a pintura e a poesia não poderiam se fundir, pois

> objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (LESSING LICHTENSTEIN, p.13, 2005)

No Romantismo, Baudelaire cria o termo "correspondência" para poder exprimir sentimentos comuns que as diferentes artes provocam no espectador. Baudelaire reivindica a especificidade das artes, mas instaura as correspondências entre pintura, música e poesia.

O final do Romantismo se dá com a concretização máxima da obra de arte total wagneriana. No Simbolismo, Mallarmé convoca a poesia para que tenha a mesma forma da música. A poesia simbolista teve um elo forte com a música. Para os poetas simbolistas, que queriam elevar as palavras ao nível da música, a figura de Orfeu, músico e poeta, era paradigmática. Acreditavam que os criadores do mito Orfeu realizaram a inter-relação entre o poder da música e o das palavras nos enigmas oraculares que constituíam o núcleo da forma poética. Ao restaurar a visão órfica, Mallarmé convidava o poeta a encontrar uma forma mais próxima da música. Mallarmé não estava atrás dos sons da música, mas queria recapturar a forma da música na poesia.

No modernismo, Greenberg requer a autonomia total da arte abstrata e irá retomar a defesa da especificidade das artes em seu texto *Rumo ao mais novo Laocoonte* (assim denominado em referência a Lessing), afirmando que a pintura é uma arte que fala por si, não precisando de outros ajudantes. Para Greenberg, que traça uma teleologia para justificar a arte abstrata do Expressionismo Abstrato, a arte pictórica no século XVII esteve em declínio por se remeter à literatura:

> Mas a pintura e a escultura, as artes por excelência da ilusão, já haviam adquirido a essa altura uma destreza tal que as tornava infinitamente suscetíveis à tentação de igualar os efeitos, não apenas da ilusão, mas de outras artes. Não só a pintura podia imitar a escultura, e a escultura imitar a pintura, como ambas podiam tentar produzir os efeitos da literatura. E foram os efeitos da literatura que a pintura do séc. XVII e XVIII mais se esforçaram em lograr. (GREENBERG, 1997, p. 46)

As artes pictóricas só começaram a se livrar da literatura, do tema, com a pintura de Courbet no século XIX. E é no Impressionismo que a arte passa a ser um problema de seu próprio meio. Greenberg afirma depois que a música começa a ocupar uma posição importante em relação às demais artes em razão de ser *abstrata*, uma arte de *pura forma.* E considera que as artes da vanguarda dos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. "As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas legítimas fronteiras". Para Greenberg, a pureza na arte consiste na aceitação das limitações do meio de cada arte específica.

> Na verdade, boa parte dos artistas, senão a maioria – que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna – chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata. (GREENBERG, 1997, p. 47)

Na modernidade temos vários momentos em que o paralelo entre as artes é reivindicado como em a *Ut musica pictura* de Shöenberg: as dissonâncias musicais encontram paralelos conceituais com a pintura abstrata. Mas no período moderno, com as proposições da arte abstrata, essas relações se intensificaram muito. A passagem do modernismo para a contemporaneidade é a defesa de novas formas de hibridização das artes. O surgimento de diversas mídias como o vídeo possibilitou aos artistas visuais buscarem uma relação mais estreita com a música. Isso se torna claro na arte contemporânea em que a música se torna um subsídio importante na ampliação do significado da imagem.

A investigação da relação entre música e pintura surgiu do meu universo artístico e exigiu ampla referência de outros artistas e teóricos. O que se pretendeu aqui foi colocar os problemas entre música e pintura, mas sem a possibilidade de se chegar a uma conclusão para a questão. As relações entre música e pintura são inúmeras e as formas de solução dessa relação estão muito além do almejado pela pesquisa.

Artigo recebido em outubro de 2013, aprovado em novembro de 2013 e publicado em dezembro de 2013.

Notas

1 É na década de 1970 que Lacan dará cada vez mais prioridade ao registro do real e do anteparo. Real cabe àquilo que resiste à simbolização, "o real é o impossível", "não cessa de não se inscrever". O real toca naquilo que no sujeito é o "improdutivo", resto inassimilável, sua "parte maldita", o gozo, já que é "aquilo que não serve para nada".

2 Brandon La Belle irá se referir a uma virada sônica na contemporaneidade, em que a dimensão sonora se torna mais importante que a dimensão visual.Toda a cognição passa a ser pela escuta e não mais pela visão.

Referências

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARROS, Henrique Lins. *Música, pintura, física e as leis naturais*. Disponível em mesonpi.cat.cbpf.br/e2006/pdf/MPFLU.pdf Acesso em: 10 de julho 2013.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais*. Trad. Maria José Bellino Machado. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. *IV Seminário Música Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. Departamento de Música-ECA. Universidade de São Paulo, julho, 2012. Disponível em: www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/download/78/

CAMPESINATO, Liliam. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação de Mestrado- Escola de Comunicação em Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*/ 2 ed. São Paulo: Ed. UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CHION, Michel. *L´audio-vision*. Paris: Editions Nathan, 1993.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: *Concinnitas* n.8. Revista do Instituto de Artes da UERJ, julho 2005, p.163-186.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LABELLE, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York/London: Continuum Books, 2006.

LABELLE, Brandon; MIGONE, Christof. *Writing Aloud: The Sonics of Language*. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2001.

LACAN, Jacques. *Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Vol 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MONDZAIN, Marie José. *L´image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.

RAMALHO DE CASTRO, R.C. O pensamento criativo de Paul Klee. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 7-18.

XAVIER, Ismail. Vertov, nascimento do cine-olho, 1924. In: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2003.

página do artista

Stéphane Dis*

(Sinta-se em casa), 2013.

DESDOBRAMENTOS FOTOGRÁFICOS DE UMA AÇÃO

* Stéphane Dis é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, no qual desenvolve pesquisa sob a orientação da Profa. Viviane Matesco. E-mail: dis.stephane@gmail.com.

Sinta-se
em casa

Wagdalene Dias

"Casa" (Sinta-se em casa), 2014.

Ação de Performance: Distribuição de objeto [illegible] cápsulas de (Sinta-se em casa).

Forma de objeto: Cápsula de gelatina e [illegible] em tinta comestível sobre papel de arroz.

O homem é abrigado e protegido pela casa [illegible] de conhecer a hostilidade do mundo. [illegible] a seu centro de acolhimento diante das adversidades da vida, ela é o próprio bem-estar tornado coisa.

Assumindo tais características, na ação "Casa" (Sinta-se em casa) propõe-se uma reflexão sobre as benesses da casa e a relação entre casa e homem.

(Sinta-se em casa) é um objeto para expansão e desdobramento do espaço interno da casa. Ao ingerir a cápsula deve-se [illegible] dentro de si próprio a sensação de [illegible] em casa.

"Casa" (Sinta-se em casa) é uma ação a ser desdobrada no tempo pessoal do participante. Para melhor aproveitamento [illegible] as INSTRUÇÕES DE USO E PARTICIPAÇÃO.

(Sinta-se em casa)

APRESENTAÇÃO

(Sinta-se em casa): Cápsula em duas [illegible]
USO ORAL: ADULTO.

COMPOSIÇÃO

(Sinta-se em casa)
Cada cápsula contém 300 mg de (Sinta-se em casa).

INFORMAÇÃO

Indicações

(Sinta-se em casa) é indicado como auxiliar no combate a sintomas de desconforto, [illegible] de despertencimento, desencaixe, [illegible] estado de proteção, intimidade e [illegible] situações ou ambientes hostis.

Riscos

Não são conhecidas, até o momento, condições que contraindiquem o uso de (Sinta-se em casa), exceto eventuais alergias a qualquer componente da cápsula.

Modo de Uso

Após retirada da embalagem, a cápsula deve ser utilizada imediatamente e ingerida inteira com auxílio de líquido.
NÃO DEVE SER PARTIDA OU MASTIGADA.

Cuidados de conservação e uso

Conservar em temperatura ambiente. Proteger da umidade e calor. As cápsulas de (Sinta-se em casa) só devem ser manipuladas no momento de uso.

Sinta-se
em casa.

cadernos de pesquisa

Cadernos de Pesquisa

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF – 2013

Um programa de pós-graduação tem na formação de pessoal qualificado um de seus compromissos mais eminentes. Há quase duas décadas, o Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF – antes, Ciência da Arte – vem formando pessoal de alto nível no campo das artes para atuar tanto no magistério superior como na pesquisa dos estudos críticos das artes, dos processos artísticos e de sua relação com o campo social. Além disso, o PPGCA-UFF tem participado da formação de artistas melhor aparelhados para o enfrentamento das artes em suas complexidades contemporâneas.

Em 2013, treze mestres concluíram seus estudos junto ao PPGCA-UFF, pesquisas que são apresentadas a seguir nesta seção *Cadernos de Pesquisa*, inaugurada nesta edição especial da *Poiésis*. São eles:

Agatha Silvia de Nogueira e Oliveira
Alexandre Almeida Juruena de Mattos
André Gracindo
Camila do Amaral Gomes Lopes
Carlos Gomes de Lima Junior
Eduardo Rangel Monteiro
Eliane Carvalho Zacharias
Ivana Denise Grehs
Janis Pérez Clémen
Luciana Cao Ponso
Luciara Franco Vidal Mota
Marcos Bonisson
Sisuama Nzonkanu

Apresentação da dissertação de Marcos Bonisson
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF
Auditório do Museu de Arte Contemporânea, Niterói
03 de maio de 2013
Foto: Marcia Kranz

O Canto-fábula e as práticas interpretativas contemporâneas

Sisuama Nzonkanuo

RESUMO: A proposta dessa dissertação apresenta um estudo crítico cujo teor se funda sobre a cultura de Cantos-fábula visto no contexto das sociedades tradicionais de um lado e no contexto da criação musical contemporânea de outro. Entre esses dois polos de abordagem, a dissertação se situa, em primeiro lugar, o envolvimento da cultura da oralidade no espaço ambiente do saber arqueológico e sociocultural das cidades-Estados da região da África negra ao sul do Saara. A seguir, ela aborda o estudo de fenomenologia hermenêutica de Cantos-fábula na perspectiva de uma experiência de manifestação antropológica dos povos e, ao mesmo tempo, do ponto de vista das indagações críticas da arte e da cultura contemporânea (Merleau Ponty, Gadamer). Por outro lado, a pesquisa pretende abordar também o entrelaçamento de relação que os Cantos-fábula articulam entre o som, a fala e o modo de vida, partindo de bases de estudo musical de *Blacking*. Por último, a temática dessa dissertação abre uma reflexão crítica sobre o *leitmotiv* do pensamento que anima certas maneiras de criar obras musicais e analisa a problemática do famoso "eterno retorno" aos temas musicais de raiz evidenciados em algumas práticas criativas (interpretativas) da música popular contemporânea.

Palavras-chave: Cantos-fábula, valor socioetnomusicológico, criação musical contemporânea, fenomenologia hermenêutica

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Luiz Guilherme Vergara
Linha de pesquisa:	Estudos das Artes em Contextos Sociais (Análise Crítica)
Número de páginas:	128
Data da apresentação:	06/02/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF)
	Dr. Guilherme Werlang (UFF)
	Dr. José Luiz Ligiero Coelho (UNIRIO)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/sisuama-nzonkanu.pdf

Desinfância: memórias inventadas de um álbum de família – investigações acerca da transformação da imagem em um vídeo de animaçãos

Ivana Denise Grehs

216 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 213-227, jul.-dez. 2013.

RESUMO: Este trabalho propõe um mergulho analítico e afetivo em uma prática de criação através da arte da animação. O processo de criação é construído e investigado simultaneamente aos estudos teóricos realizados ao longo de dois anos. O produto resultante é uma obra de animação na qual se coadunam diversos procedimentos artísticos em diálogos entre técnica, poética e conceitos filosóficos. Imagem e memória são matéria imanente nesta articulação entre a fotografia do álbum de família, a prática de animação e o composto de sensações que moldam uma obra artística. A intenção é abordar o cinema de animação como uma forma de expressão artística, autoral e autobiográfica, livre das amarras de seus princípios e aberta a hibridizações próprias às práticas artísticas contemporâneas. Uma única imagem do álbum de família foi o estopim para as inventivas memórias, temática visceral para o processo de construção desta obra que levanta a questão do limite entre o acaso e o controle no ato de criação.

Palavras-chave: imagem, memória, animação

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Jorge Vasconcellos
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos (Estudos Poéticos)
Número de páginas:	137
Data da apresentação:	20/03/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Jorge Vasconcellos (UFF)
	Dr. Leandro Mendonça (UFF)
	Dr. Antonio Fatorelle (UFRJ)
	Dra. Mariana Rodrigues Pimentel (UERJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/ivana-grehs.pdf

A atualidade do corpo: representações da contemporaneidade na dança de Deborah Colker

Camila do Amaral Gomes Lopes

RESUMO: Esta pesquisa trata do estudo do corpo na dança como representação da contemporaneidade. Através de um estudo de caso, a obra da Cia. de Dança Deborah Colker, buscamos compreender de que maneira o corpo que dança pode ser signo do corpo na atualidade. O corpo tem sido o foco para o qual converge a maior parte dos discursos sobre a cultura, pois ele se encontra em profundas transformações e sob grande visibilidade. Trata-se de um corpo com novas configurações, características e delimitações, fruto de crescentes interações e ramificações nos mais variados dispositivos tecnológicos e da crescente glorificação midiática. O objetivo da pesquisa, portanto, é discutir a maneira pela qual o corpo que dança se torna signo do corpo na atualidade, entendendo a dança como mediadora da experiência contemporânea.

Palavras-chave: dança, corpo, representação, contemporaneidade

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Rosana Costa Ramalho de Castro
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Análise Crítica)
Número de páginas:	137
Data da apresentação:	08/03/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Rosana Costa Ramalho de Castro (UFF)
	Dra. Viviane Matesco (UFF)
	Dra. Isis Fernandes Braga (UFRJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/camila-lopes.pdf

Formas do dançar o impossível: um salto do cinema de 1930 em direção à videodança

Luciana Cao Ponso

218 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 213-227, jul.-dez. 2013.

RESUMO: Tomando o movimento como a principal interface entre dança e cinema, propõe-se verificar como a relação corpo-câmera, em uma perspectiva bidimensional, vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes e atravessar o século XX, tendo como embrião a década de 1930. Encontra-se na câmera revolucionária de Busby Berkeley, no perfeccionismo de Fred Astaire e no experimentalismo de Maya Deren, abordagens diferenciadas no que diz respeito à interface entre dança e cinema. Em um primeiro momento, esta pesquisa almeja refletir a relação coreográfica e cinematográfica surgida nesses artistas para, em seguida, analisar algumas produções de videodança nas quais se identificam formas diferenciadas de "dançar o impossível". O objetivo deste trabalho está em levantar questões sobre as aproximações e os distanciamentos entre as duas épocas a partir da constatação de que o cinema modificou a relação do homem com o seu corpo e com a noção de espaço e tempo. Por fim, a pesquisa aponta para a possibilidade de identificar, através de obras audiovisuais, lugares em que a dança pôde se reinventar.

Palavras-chave: cine-dança, videodança, composição

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Beatriz Cerbino
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Fundamentos Teóricos)
Número de páginas:	136
Data da apresentação:	11/04/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Beatriz Cerbino (UFF)
	Dr. Leandro Mendonça (UFF)
	Dr. Jorge Cruz (UERJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/luciana-ponso.pdf

Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): experiência em campo ampliado

Marcos Vinicius Bonisson Machado

RESUMO: A presente dissertação trata da linguagem artística interdisciplinar produzida por Hélio Oiticica em seu período nova-iorquino (1970-1978). Essa pesquisa foi realizada ao longo do curso de Mestrado através de um minucioso levantamento de dados, a partir do vasto legado do artista em obras, escritos, filmes, gravações e outras fontes de informação. Os capítulos que compõem esse objeto de estudo refletem sobre variados temas interligados que conduzem objetivamente para a experiência de Oiticica em Nova York, desde seus procedimentos taxonômicos exercidos em seu cotidiano de invenção, as ideias que perpassam o que o artista designava como *quase-cinema*, os aspectos paródicos de seu trabalho com imagens, sua bolsa Guggenheim, os filmes Super 8 realizados pelo artista e sua reveladora literatura epistolar, dentre outros tópicos abordados. Realizei diversas entrevistas com amigos do artista que conviveram com ele em Nova York. Esse material se tornou um dos suportes cruciais para o desenvolvimento da pesquisa. Em suma, o *conglomerado* de informação aqui apresentado acrescenta novos dados, expande o conhecimento e reflete sobre aspectos da linguagem multidisciplinar e inconsútil de Hélio Oiticica em Nova York.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, taxonomia, Nova York

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Tania Rivera
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Análise Crítica)
Número de páginas:	126
Data da apresentação:	03/05/2013
Local da apresentação:	Auditório do Museu de Arte Contemporânea, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Tania Rivera (UFF)
	Dra. Martha D'Angelo (UFF)
	Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
	Dr. Andreas Valentim (UERJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/marcos-bonisson.pdf

Do popular ao artístico: o *performer* da cena negra no espelho do samba de roda

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira

220 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 213-227, jul.-dez. 2013.

RESUMO: A partir da observação e análise do samba de roda do Recôncavo Baiano, refutando-se o olhar folclórico usualmente aplicado ao popular e entendendo o samba de roda como uma encenação, desenvolveu-se, nesta dissertação, uma proposta de preparação corporal que visa ampliar as possibilidades criativas do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea e estimular uma investigação voltada para a construção de um vocabulário de movimento e comportamento em cena, que possibilite a expressão de identidade racial e cultural. A proposta de preparação corporal baseou-se em premissas identificadas no samba de roda, tais quais: improvisação, interação e a interface performance-teatralidade. Como referencial teórico, tomou-se obras de artistas e acadêmicos da área, bem como informações colhidas em entrevistas realizadas pela pesquisadora com diretores e coreógrafos durante o período da investigação. A título de experimentação realizou-se, durante a pesquisa, a preparação corporal do *performer* Gustavo Mello com foco na criação do espetáculo solo *Ausências.*

Palavras-chave: performer, cena negra, preparação corporal, samba de roda

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Martha de Mello Ribeiro
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos (Estudos Poéticos)
Número de páginas:	152
Data da apresentação:	27/05/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Martha de Mello Ribeiro (UFF)
	Dr. Wallace de Deus Barbosa (UFF)
	Dra. Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/agatha-nogueira.pdf

O Teatro do Oprimido como prática política no contexto da emancipação em Jacques Rancière

André Gracindo Gomes

RESUMO: A pesquisa tem como objetivo principal analisar as práticas do *Teatro do Oprimido* em face da construção de um *espectador emancipado*, como aparece na obra de Jacques Rancière. Elaboramos uma revisão crítica do trabalho de Augusto Boal com o intuito de restabelecer seu potencial político dentro do teatro na atualidade. Rancière constrói uma leitura crítica das obras de arte política através do século XX, nas quais a obra de Boal está inserida, afirmando que estas não estabeleceram um território apropriado para esta *emancipação*. Verificaremos as bases políticas nas quais Rancière abriga esta proposta, contextualizando-a dentro da ideia de *partilha do sensível* e dos *regimes de identificação das artes*. Observaremos alguns paradoxos nesta análise no tocante à condição de visibilidade de determinadas práticas teatrais. A partir desta compreensão, abordaremos especificamente o *Teatro Fórum* e o *Teatro Legislativo*, destacando as reconfigurações operadas por estes na disposição dos espaços, nos modos de ver e de dizer. A metodologia aplicada no desenvolvimento do trabalho é fundamentalmente de caráter teórico, utilizando-se dos escritos dos autores como fonte de dados.

Palavras-chave: emancipação, espectador, Teatro do Oprimido, política, igualdade

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Pedro Hussak
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Análise Crítica)
Número de páginas:	118
Data da apresentação:	25/06/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Pedro Hussak (UFF/UFRRJ)
	Dra. Martha de Mello Ribeiro (UFF)
	Dra. Beatriz Wey (UFFRJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/andre-gracindo.pdf

Passagens da videoarte à arte contemporânea: fulgurações benjaminianas

Luciara Franco Vidal Mota

RESUMO: No círculo de pensadores e artistas contemporâneos deste século, escuta-se com frequência a afirmativa de que a videoarte não mais existe e que sua expressão tornou-se obsoleta no campo de criação e de circulação das obras. Em contrapartida, a proposta desta dissertação é pensá-la não como prática isolada ou decadente no mundo das artes, mas entendê-la expansivamente como um mecanismo alegórico presente no espaço de interseção dos universos do cinema e da arte contemporânea. Para o primeiro argumento, isto é, o vislumbre de um *modus operandi* alegórico em sua criação – e desconstrução – recorre-se à leitura benjaminiana e a confluência atual de sua teoria sobre o impacto das técnicas no contexto das artes. Sob o viés das transformações sociais e mudanças nas estruturas de percepção preconizadas pelo autor de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, a arte digital, na qual a videoarte é ressignificada hoje e, então, analisada no prisma teórico e metodológico dos autores Philippe Dubois e Raymond Bellour. Como objeto de pesquisa, as obras de Eder Santos e a trajetória de Nam June Paik são analisadas, dentre outros artistas pioneiros da *video art*, como retratos indiciais dessa passagem da videoarte à arte contemporânea.

Palavras-chave: artes visuais, filosofia, videoarte, mídia, alegoria

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Jorge Vasconcellos
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Análise Crítica)
Número de páginas:	144
Data da apresentação:	02/07/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Jorge Vasconcellos (UFF)
	Dr. Leandro Mendonça (UFF)
	Dr. Rodrigo Guéron (UERJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/luciara-franco.pdf

A capoeira de Marcel Gautherot

Eduardo Rangel Monteiro

RESUMO: Através de um mergulho intenso nas imagens de capoeira realizadas por Marcel Gautherot, esta pesquisa busca discutir a formação e os impulsos que levaram o fotógrafo francês a desenvolver um olhar diferenciado sobre o tema. Nesta perspectiva que passa pela influência da arquitetura em sua construção estética e pela etnografia como exercício de troca com o outro, chega-se ao desenvolvimento de um trabalho visual que ultrapassa o simples registro e que se qualifica no terreno da arte. Depois de uma breve passagem pelo Brasil em 1939, inspirado pelo livro *Jubiabá* de Jorge Amado, Gautherot retornou ao país em 1940, onde trabalharia por cinco décadas, deixando importante documentação visual sobre a diversidade cultural brasileira. Suas imagens formam uma das principais coleções fotográficas sobre o Brasil do século XX. O registro da capoeira, o encontro do fotógrafo francês com o jogo afro-brasileiro, mistura de dança e luta, traz importantes reflexões para o estudo do impulso criador e do entrecruzamento entre arte e vida, sobre o qual decidimos orientar esta investigação.

Palavras-chave: etnografia, fotografia, capoeira, Marcel Gautherot

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos (Estudos Poéticos)
Número de páginas:	111
Data da apresentação:	17/07/2013
Local da apresentação:	Auditório do Museu de Arte Contemporânea, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
	Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF)
	Dr. Maurício Barros de Castro (UERJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/eduardo-monteiro.pdf

Arte, mediação e a viabilidade do inédito: dilemas da prática política curatorial pedagógica

Janis Pérez Clémen

224 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 213-227, jul.-dez. 2013.

RESUMO: Este trabalho trata do campo de convergência entre arte e educação em espaços e contextos nos quais indivíduos se colocam em contato com o universo público da arte. Propomos a investigação ampliada e aprofundada sobre os aspectos conceituais e políticos em jogo que estruturam as mudanças poéticas e éticas nas interfaces entre sujeitos, arte e mundo. Primeiro analisamos, através de uma genealogia ética, o termo "mediação", utilizado em princípio para denominar e sustentar o método de diálogo de programas educativos em visitas às exposições. Em seguida, abordamos a mediação dentro de um macrossistema, a dimensão das políticas institucionais que conduzem a política do sensível, para pesquisar os parâmetros objetivos e estéticos que regem atualmente os empreendimentos artístico-sociais no Brasil, dos quais surge a necessidade de crítica e cuidado às instâncias de interações sociais em contextos artísticos. Dando continuidade, estudamos – pela experiência e pesquisa participativa – o projeto *Travessias*, no qual intensificamos a importância de uma partilha política entre as diversas esferas que compõem o cenário artístico. A viabilidade do inédito, para encerrar, apresenta apontamentos sobre a produção de presença e de sentido, derivada de práticas políticas curatoriais pedagógicas.

Palavras-chave: curadoria pedagógica, arte contemporânea, política institucional

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Luiz Guilherme Vergara
Linha de pesquisa:	Estudos das Artes em Contextos Sociais (Análise Crítica da Arte)
Número de páginas:	160
Data da apresentação:	19/08/2013
Local da apresentação:	Museu de Arte Contemporânea, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF)
	Dr. Jailson de Souza e Silva (UFF)
	Dra. Sheila Cabo Geraldo (UERJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/janis-clemen.pdf

O antropomorfismo na cultura de animação

Alexandre Almeida Juruena de Mattos

RESUMO: O presente trabalho consiste em um estudo sobre o antropomorfismo em filmes de animação e visa analisar e pesquisar as origens de criações de personagens com forma de animais ou de objetos, porém dotados de atributos e características humanas. O antropomorfismo é recorrente nas representações desde as sociedades mais antigas e remotas. Seu percurso histórico culmina em um período de intensa popularização como fenômeno mundial em criações e produções de filmes de animação. Esta cultura foi consolidada através da tradição oral, das fábulas e bestiários, representações cênicas, livros escritos e ilustrados, das artes visuais e dos processos narrativos audiovisuais proporcionados pela invenção do cinema e de suas possibilidades de aprimoramentos técnicos e artísticos. Estabelecemos, neste estudo, um paralelo com a história social da animação, contextualizando o antropomorfismo em diferentes períodos históricos da civilização humana com destaque para a relação entre o homem e os animais, o homem e os objetos, e o homem no processo de autorrepresentação em filmes de animação.

Palavras-chave: animação, antropomorfismo, arte

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Rosana Costa Ramalho de Castro
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Análise Crítica)
Número de páginas:	179
Data da apresentação:	22/06/2013
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Rosana Costa Ramalho de Castro (UFF)
	Dr. Leandro Mendonça (UFF)
	Dr. Marcelo Ribeiro (UFRJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/alexandre-juruena.pdf

Entre passagens e permanências: o dispositivo fotográfico e a relação com a obra de arte

Carlos Gomes de Lima Junior

226 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 213-227, jul.-dez. 2013.

RESUMO: Esta pesquisa, desenvolvida no espaço de três experiências distintas com públicos – no Instituto Ricardo Brennand, em Recife; no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – nos possibilitou observar que a forma de acessar e de experienciar os eventos da arte através do dispositivo fotográfico também se projetava para os espaços alheios da vida cotidiana e redesenhava a própria experiência do sujeito com o real. Através da imersão cotidiana do pesquisador e da intervenção propositiva realizada sobre os públicos destes três espaços culturais, desenvolvemos e empregamos um modelo de pesquisa-ação que é reforçado pela coleta de vozes dos visitantes e análises de seus discursos. Assim, foi possível constatar que no presente momento da cultura, o dispositivo fotográfico assume um papel fundamental para balizar as experiências do indivíduo no seu envolvimento com o mundo e com a arte.

Palavras-chave: fotografia, público, pesquisa-ação, experiência, obra de arte

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Luiz Guilherme Vergara
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes (Análise Crítica)
Número de páginas:	149
Data da apresentação:	22/08/2013
Local da apresentação:	Auditório do Museu de Arte Contemporânea, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF)
	Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
	Dr. Antonio Fatorelli (UFRJ)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/carlos-gomes.pdf

O corpo-poiético: palavras, afetos e experiências no corpo que dança

Eliane Carvalho Zacharias

RESUMO: O presente trabalho investiga a possibilidade de existência de um corpo-poiético a partir de agenciamentos da palavra poética e do gesto dançado na corporeidade do criador-intérprete/bailarino. A pesquisa propõe que é possível amplificar os estados de criação através do estreitamento da relação corpo-palavra. Como fundamentação teórica para esta investigação, foram utilizados os conceitos de agenciamento, acontecimento e corpo-paradoxal de José Gil, a definição de pré-movimento e o desenvolvimento da percepção do espaço apresentada por Hubert Godard e a categoria Esforço de Rudolf Laban. Foi proposta uma aproximação destes pensamentos com foco na criação do bailarino. A pesquisa também propõe uma investigação empírica com a realização de um laboratório com a participação de sete bailarinos com diferentes históricos corporais e trajetórias artísticas. A Educação Somática foi uma das bases de elaboração dos exercícios propostos no laboratório em conjunto com improvisações baseadas na categoria Esforço de Laban.

Palavras-chave: corpo-poiético, dança, educação somática, corpo paradoxal

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Beatriz Cerbino
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos (Estudos Poéticos)
Número de páginas:	174
Data da apresentação:	30/08/2013
Local da apresentação:	Auditório do Museu de Arte Contemporânea, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Beatriz Cerbino (UFF)
	Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF)
	Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2013/eliane-carvalho.pdf

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo alargado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade.

Estrutura da revista:

1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à Poiésis deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

• texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);

• um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;

• três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;

• sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi;

• os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;

• os subtítulos não devem ser enumerados;

• dados curriculares do(a) autor(es), informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 80 palavras, devem ser incluídos antes do Resumo, logo em seguida ao título;

• notas no final do texto, após os dados do autor, numeradas em algarismos arábicos;

• referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as nomas da ABNT;

• o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação.

OBS: endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta.

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Coordenador de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
José Walkimar de Mesquita Carneiro

Coordenadora de Pesquisa da PROPPi
Andrea Brito Latge

Pró-Reitor de Graduação
Renato Crespo Pereira

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Leonardo Caravana Guelman

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luiz Sérgio de Oliveira

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luciano Vinhosa

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Nina Tedesco

Pedro Hussak

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Martha Ribeiro

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2013. 21 cm; Il;

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; MATESCO, Viviane; RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio (Editores).
Poiésis 21-22 (edição especial), v. 1, Niterói
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Julho-Dezembro de 2013, 232p.
ISSN 1517-5677 semestral (versão on-line – ISSN 2177-8566)
1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura